COMBARIEU

LES RAPPORTS DE LA MUSIQUE ET DE LA POÉSIE

LES RAPPORTS
DE LA MUSIQUE
ET DE LA POÉSIE

CONSIDÉRÉES AU POINT DE VUE DE L'EXPRESSION

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

Jules COMBARIEU

Agrégé des Lettres
Professeur de Rhétorique au Lycée d'Orléans

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1893

LES RAPPORTS

DE LA

MUSIQUE ET DE LA POÉSIE

CONSIDÉRÉES AU POINT DE VUE DE L'EXPRESSION

IMP. GEORGES JACOB, — ORLÉANS.

A MA MÈRE

En souvenir de mes premières leçons de musique

ERRATA

Page 3, ligne 28, au lieu de *ne cherche pas à reproduire*, lire *ne cherche à reproduire*.

Page 14, ligne 14 et note 3, au lieu de *Hanzlick*, lire *Hanslick*.

Page 15, ligne 11 (note), au lieu de *prœstant*, lire *præstant*.

Page 41, ligne 4, au lieu de *intervalle de quinte*, lire *intervalle de septième*.

Page 67, au lieu de

Et vers la terre
Incline un genou suppliant,

lire

Et *vers la terre*
Incline un genou suppliant.

Page 67, ligne 17, au lieu de *sur ce mot*, lire *sur ces mots*.

Page 198, ligne 25, au lieu de *Gauthier*, lire *Gautier*.

Page 340, ne pas tenir compte du 1° placé au commencement de la ligne 28.

Page 344, même observation pour la ligne 3.

Page 345, *id.* pour la ligne 31.

Page 348, *id.* pour l'indication 3° (ligne 10).

Page 351, ligne 4, à l'indication 4°, substituer II.

Page 111, ligne 16, au lieu de *peuvent être*, lire *d'autres peuvent être*.

Page 398, ligne 28, au lieu de *augmentation*, lire *argumentation*.

Page 418, ligne 3, au lieu de *malendus*, lire *malentendus*.

Page 405, ligne 18, au lieu de *de ne pas savoir*, lire *de savoir*.

PRÉFACE

Je ne veux insister ici ni sur la grandeur, l'intérêt actuel ou l'unité de mon sujet, ni sur les études, d'ailleurs pleines de charme, qu'il m'a coûtées en France et en Allemagne ; quelques mots suffiront pour indiquer à ceux qu'effraient les longs ouvrages le plan que je me suis tracé, la méthode dont je crois ne m'être jamais departi et les points que j'ai la faiblesse de considérer comme originaux. Mais, auparavant, qu'on me permette d'oublier un instant ce travail pour porter ailleurs et plus haut, malgré l'insuffisance de mon autorité, l'attention du lecteur. Une thèse de doctorat permet d'être curieux jusqu'à l'indiscrétion ; c'est son attrait comme son péril. Je voudrais user de ce droit, et même en abuser.

Pour quelles raisons la musique ne figure-t-elle pas dans les programmes de nos « Universités » ? A l'autre extrémité de l'Instruction publique, sous une forme très spéciale, il est vrai, elle a déjà conquis une place.

Depuis la loi du 15 mars 1850, qui mettait le *chant* (avec la gymnastique) au rang des connaissances « que peut comprendre en outre » l'enseignement primaire, d'heureuses tentatives de progrès ont été faites. L'enseignement secondaire moderne, plus heureux que son frère aîné, a vu récemment son programme s'enrichir aussi de quelques lignes consacrées à la musique. Mais ces hardiesses tardives sont-elles suffisantes? Persisterons-nous longtemps à considérer la musique, en dehors des écoles spéciales, comme chose d'agrément ou d'exception, timidement reliée, quand l'occasion s'en présente, à d'autres études qui la dominent ? En distribuant ses subventions, — fastueuses d'un côté, nulles de l'autre, — l'État voudra-t-il toujours ignorer que, si elle est un art appartenant aux artistes, et auquel on peut demander, avec des jouissances raffinées, une parure pour notre orgueil, la musique est aussi une science? qu'au seul point de vue de son histoire, elle mérite de figurer dans l'éducation nationale au même titre que toutes les branches de la philologie? et que ce n'est point par la voie primaire ou secondaire moderne qu'il conviendrait de la faire pénétrer dans les études, mais par celle de l'Enseignement supérieur, qui doit donner l'impulsion pédagogique à tout le reste, y compris le Conservatoire ? Certes, il nous manque bien des choses, en France, au point de vue musical : il nous manque une Revue ayant un caractère scientifique, dans le

genre de celle qui se publie, à Leipzig, sous la direction de MM. Chrysander, Spitta et Adler; il nous manque l'habitude d'analyser thématiquement les opéras et les symphonies dont nous faisons le compte-rendu et de montrer clairement leur structure par des citations abondantes, en intercalant le plus possible le texte musical dans le texte littéraire; il nous manque une histoire largement traitée de la musique; il nous manque un dictionnaire dans le genre du *Lexicon* de Mendel, un répertoire bibliographique des œuvres religieuses et profanes.... mais il nous manque surtout, au Collège de France ou à la Sorbonne, un enseignement historique et théorique de l'art musical tel qu'on le donne chez nos voisins. La musique paraît bien quelquefois, accessoirement, dans un cours de psychologie expérimentale, comme celui de M. Th. Ribot, ou, par une ingénieuse usurpation, dans un cours de philosophie, comme celui de M. Lionel Dauriac, à la Faculté de Montpellier; mais elle est toujours restreinte à l'étude de quelques phénomènes très généraux et n'a point de place officielle. Il est curieux de voir comment certaines notions se trouvent rétrécies ou faussées par cette lacune, et combien certaines étiquettes deviennent trompeuses. Ou bien il faut rayer des programmes les rubriques : *Beaux-arts*, *Esthétique*, *Archéologie ;* ou bien il faut y introduire la musique, traitée avec toute la précision qu'aime l'esprit moderne. Qu'est-ce qu'une *Histoire de l'art* ou une *Philosophie de l'art*, où on

ne s'occuperait que des architectes, des sculpteurs ou des peintres ? On fait un étrange abus de ce mot *art*, qui, par une généralisation fâcheuse, se substitue à la vraie notion des *arts*. En voici un curieux exemple. Un philosophe très brillant, M. Guyau, a fait un livre, d'ailleurs remarquable, sur l'*Art au point de vue* SOCIOLOGIQUE ; dans ce livre, il n'est question que de *littérature*, et la musique, — qui a pourtant et surtout le privilège, étant une langue universellement intelligible, comme la peinture, de resserrer les rapports sociaux, — est complètement passée sous silence ! Ailleurs, si d'aventure on se trouve amené à parler d'elle, on lui consacre une ou deux pages de théorie en manière de digression brillante ou de parallèle, sans se croire astreint au devoir de la précision et en ramenant les phénomènes les plus divers à l'uniformité de quelques vues sommaires. L'idée abstraite de *musique* se substitue à la notion des *œuvres musicales ;* et il y a dans ces généralisations élevées quelque chose de dédaigneux et d'injuste.

L'étude de la musique se rattache aux sciences les plus belles et peut être abordée de différents côtés ; son intérêt éclate dans tous les sens. Elle appartient au physicien et au physiologiste, qui, armés des méthodes de la haute analyse, fixent ses lois et nous découvrent en elle un monde de merveilles ; elle appartient au philosophe qui peut nous montrer comment elle enrichit l'âme humaine de sentiments et

d'idées qui, sans elle, n'existeraient point ; elle appartient à l'historien, qui doit faire connaître ses progrès, ses vicissitudes, ses rapports avec l'histoire générale des mœurs et son rôle dans le mouvement de la civilisation ; elle appartient à l'esthéticien, à qui elle offre un curieux domaine pour l'étude du beau et de ses formes ; enfin (et c'est là le point que je voudrais rappeler brièvement pour aller au-devant d'une objection) elle appartient aux philologues, aux hellénistes.

Le phénomène le plus curieux de l'histoire de la musique est certainement l'identité du rythme dans les compositions de Hændel, de Bach, de Mozart, de Beethoven, et dans la poésie lyrique des Grecs. R. Westphal raconte qu'ayant entrepris, avec son collègue et ami A. Rossbach, une étude de la poésie de Pindare et des tragiques grecs, il dut se familiariser d'abord avec la métrique des poètes anciens. Deux philologues de premier ordre, G. Hermann et A. Bœckh, avaient déjà abordé cette redoutable et obscure question du lyrisme. Le premier s'était uniquement servi des indications théoriques fournies par les métriciens de l'antiquité ; le second avait eu l'idée de recourir aux ouvrages des musiciens et en particulier aux fragments d'un traité sur le rythme composé par Aristoxène, un Grec de Tarente, disciple d'Aristote. Westphal et Rossbach s'attachèrent bientôt avec passion à la lecture de ce traité ; la connaissance qu'ils avaient de la musique moderne leur en facilitait l'intelligence. Bientôt ils

s'aperçurent que non seulement il contenait, selon toute apparence, la clé du problème philologique dont ils poursuivaient la solution, mais qu'on pouvait l'appliquer à l'analyse de la composition moderne elle-même... « Le rythme des arts musicaux de l'antiquité (poésie, musique, danse), écrit le célèbre helléniste, et celui des musiciens modernes, c'est tout un ; et Aristoxène en est le plus grand théoricien... Je n'ai pleinement compris l'ouvrage d'Aristoxène sur le rythme que le jour où j'ai connu les fugues de J.-S. Bach. » Westphal, ramené à l'étude de nos grands symphonistes par celle des poètes grecs, a fait la démonstration de cette curieuse identité dans un livre d'une importance capitale: *Théorie générale, d'après l'antique, du rythme musical depuis J.-S. Bach,... au point de vue particulier des fugues de Bach et des sonates de Beethoven (Leipzig*, 1880). Ce livre comprend l'étude comparée du pied poétique et de la mesure (Taktlehre), celle des groupes formant une unité rythmique (Kolotomie), celle de la période musicale et de l'accentuation (Périodologie) et celle des systèmes ou strophes (περὶ ποιήματος). L'auteur montre qu'une fugue et une sonate contiennent des systèmes de strophes, antistrophes et épodes, obéissant aux mêmes lois de combinaison et se décomposant de la même façon qu'une ode de Pindare ou un chœur d'Eschyle; et, de ses analyses, il tire une conclusion qui a au moins une grande apparence de logique : c'est que, si les mêmes choses doivent être

désignées par les mêmes noms, nous devons appliquer au rythme musical la terminologie grecque, comme nous l'appliquons encore à l'architecture, à la géométrie ou à la grammaire. « Ceux qui ont mis en usage la nomenclature actuelle, Reicha, Lobe, Marx, etc., ne se doutaient point de l'analogie des choses antiques et modernes ; ils ont eu la maladresse d'appliquer sans discernement à certaines parties du rythme des mots qui, du vocabulaire lyrique, étaient passés dans celui de la rhétorique, et dont ils ne connaissaient point la valeur exacte, tels que *période* et *membre* de phrase ; ils se sont trompés dans l'emploi de ces vocables, comme celui qui appellerait *cercle* un trapèze, *courbe* une ligne droite ou *quadrilatère* un triangle. »

On peut reprocher à Westphal de fixer arbitrairement la signification de certains mots sur lesquels les commentateurs anciens ne s'entendaient pas eux-mêmes ; ainsi, ce terme de *période* dont il accuse Reicha d'avoir doublé la signification, est très souvent employé dans l'antiquité pour désigner la strophe tout entière. En outre, au point de vue pratique, ces confusions n'ont pas d'importance. L'élève d'une classe de composition peut appeler de n'importe quels noms les coupes rythmiques d'une sonate ou d'une symphonie ; l'essentiel, pour lui, est de savoir les reconnaître. Les vieilles règles concernant les parties diverses de la fugue conserveront toujours leur valeur, quels que soient les noms italiens, français, allemands ou

latins, qu'on leur donne. Mais une simple question d'étiquette, lorsqu'elle est ainsi posée, prend un singulier intérêt historique, et le rôle de l'Université est tout indiqué. Seule gardienne autorisée de la tradition antique, elle devrait faire du phénomène d'identité réelle reconnu par Westphal la perle de ses programmes. Quelle merveille de voir l'auteur de la quatrième pythique ou celui du *Prométhée enchaîné* et l'auteur du *Clavecin bien tempéré*, tous deux partis des extrémités de l'horizon, se retrouver et se reconnaître dans la pratique d'une même discipline ! Quelle ampleur acquiert le classicisme, et quel monde nouveau s'ouvre à lui ! Quelle pleine compréhension va prendre ce mot d' « humanités » !... Désormais, c'est au nom de la tradition classique la plus pure qu'on peut réclamer une place, à côté des plus grands poètes lyriques de la Grèce, pour le nom des maîtres de la composition moderne : la connaissance des uns s'éclaire, se fortifie et se complète par celle des autres ; tout se tient ! plus de fossé !

J'aurais encore bien des raisons à faire valoir pour montrer que l'*Université* ne justifiera son titre qu'en satisfaisant à tous les besoins de l'esprit public et en devenant musicienne ; je pourrais rappeler que les universités du moyen-âge avaient mis la musique dans le *quadrivium*, à côté de l'astronomie, de l'arithmétique et de la géométrie (souvenir probable d'une classification antique), et qu'en daignant s'intéresser à des

choses sans lesquelles il n'est possible d'avoir une idée complète ni de la civilisation générale ni des parties les plus curieuses de l'âme moderne, on renouerait une tradition qui est française autant que grecque ; je pourrais ajouter que le Conservatoire, avec son élite de professeurs qui sont tous des Maîtres éprouvés et dont quelques-uns ont une rare érudition, a pour objet spécial de former des artistes, — comme l'École normale doit former des praticiens pour l'enseignement secondaire, — et que cette attribution particulière ne remplace en rien un enseignement *supérieur* n'ayant d'autre objet que la science elle-même. Je m'arrête, moins par pénurie que par surabondance d'arguments ; je me reproche déjà d'avoir l'air de découvrir un art qui est universellement aimé, sinon universitairement honoré.

* * *

J'ai hâte d'exposer l'objet précis de ma thèse que je résumerai ainsi : autant la musique moderne ressemble, *au point de vue du rythme*, à la poésie-musicale des Grecs, autant elle diffère, *à tous les points de vue*, de la poésie moderne.

Bien que je n'aie point cherché à lui donner un intérêt de polémique et d'« actualité », ce travail ne serait point perdu si une de ses conséquences était de dissi-

per, sur un point spécial, de fâcheuses confusions. Il n'est guère de frontière, dans tous les domaines de l'activité moderne, qui ne soit menacée et ne donne lieu à des conflits plus ou moins embrouillés ; celle qui sépare la poésie des arts voisins, pour être la plus pacifique, est moins que toute autre à l'abri des usurpations. Au bel ordre des classifications esthétiques d'autrefois a succédé une période équivoque où la lassitude, — réserve faite de quelques grands talents, — prend la forme de l'anarchie, et où se mêlent, pour s'amoindrir, les choses les plus opposées. Un paradoxe, aujourd'hui banal, et qui reparaît un peu partout sous des formes diverses, c'est la prétendue analogie de la poésie et de la musique. Vaguement affirmée par Lamartine, défendue avec passion par Becq de Fouquières dans un livre étrange, l'identité des deux arts vient d'être érigée en dogme par plusieurs cénacles appliqués à renouveler la poésie française. Les *Décadents* brisent le vers romantique pour lui substituer un rythme libre, un peu comme on a remplacé les anciennes mélodies à coupe régulière par un récitatif indéterminé; ils veulent en outre dérober à la musique ses procédés d'imitation directe, son symbolisme et son pouvoir suggestif. Certes, la plupart d'entre eux ont leurs raisons pour aimer des rythmes boiteux et pour cultiver le logogriphe. Plus d'un pourrait dire en parlant de la poésie : « *Elle me résistait; je l'ai assassinée!...* » Et cependant, on serait presque tenté de les défendre

quand on voit les classiques et les « traditionnels » les plus autorisés tomber dans les mêmes méprises. En voici un exemple qu'on ne me reprochera pas d'aller chercher dans un petit coin. Dans une leçon que je n'ai pu ni entendre ni lire, mais dont j'ai le plan sous les yeux (1), M. Ferdinand Brunetière s'est tracé à lui-même un curieux programme. Après avoir indiqué « l'inspiration maîtresse des premiers recueils d'Hugo, leur caractère *actif* et *combatif* et ce qu'il faut voir *sous la couleur des Orientales* » (voilà qui est déjà bien compliqué ! Qu'est-il possible de voir *sous la couleur* d'un tableau ?), l'éminent conférencier, tout comme un Gustave Kahn ou un Jean Moréas, entre franchement dans le domaine de l'instrumentation, de la symphonie et même de la fugue, comme le montrent les lignes suivantes. Remarquez bien qu'il ne s'agit point ici d'une de ces métaphores inoffensives que rencontre parfois l'imagination d'un improvisateur ; jamais dogmatisme ne fut aussi prémédité :

B. — De l'orchestration des thèmes lyriques, *par Victor Hugo*

a] *Hugo a donné aux mots une* **valeur de sonorité** *nouvelle.*

b] *Comment il a* **multiplié la valeur des thèmes en les compliquant les uns par les autres.**

c] *De la* **valeur musicale** *des rythmes d'Hugo.*

(1) V. la *Revue des Cours et Conférences.* (Lecène et Oudin, Paris, 1893, nº 13.)

Rien de plus clair pour un musicien que ces mots : *orchestration d'un thème lyrique ;* ils indiquent ce travail spécial qui consiste à écrire pour les instruments de l'orchestre une mélodie d'abord composée pour le chant. Rien de plus clair aussi que cette rubrique, « donner aux mots et au rythme une *valeur musicale* » *:* c'est, pour les mots, fixer la hauteur, l'intensité et le timbre du son ; c'est, pour le rythme, fixer la durée des éléments d'une phrase en les groupant et en les mesurant d'après une unité qui peut être la ronde, la blanche, la noire. Rien de plus clair enfin que « *multiplier la valeur des thèmes en les compliquant les uns par les autres* » ; ceci, c'est du contrepoint, c'est l'art de faire marcher plusieurs mélodies à la fois, c'est de la fugue à quatre parties. Je doute que M. Brunetière en ait pu montrer beaucoup d'exemples dans la *Tristesse d'Olympio* ou dans la *Prière pour tous.* Il est au moins impossible d'employer des mots à la fois plus nets et plus hérétiques que ceux de *valeur musicale* quand on parle du style et surtout des rythmes d'un poète moderne. Et quand je songe que ce plan de leçon fait partie d'une étude sur l'*évolution* des genres où on prétend appliquer à la poésie la méthode de l'*Histoire naturelle,* je suis de plus èn plus étonné. Je ne sais plus sur quel terrain nous marchons. Avouez que nous sommes un peu loin de la langue du XVII[e] siècle. C'est quelque chose comme la « méthode évolutiste-

instrumentiste » dont parlent certains versificateurs récents. C'est la méthode de M. Charles Morice disant d'un poème : « C'est *de l'exquise musique peinte !* » Si M. Brunetière parle — ou reparle — jamais de recueils de vers intitulés *Gammes*, *Romances sans paroles*, *Suites pour orchestre*, etc., il devra se montrer indulgent.

Voici une autre conférence, également faite à la Sorbonne, où me choquent les mêmes confusions. Le plus fâcheux des procédés consiste à expliquer un art par un autre art. Faire intervenir les idées musicales dans l'analyse d'un poème ne vaut pas mieux que faire intervenir des idées littéraires dans l'analyse d'une symphonie ; au moins faudrait-il préciser ce qu'on veut dire. M. Larroumet compare avec insistance la poésie de Lamartine à une « musique », et il est d'abord certain que, par ce dernier mot, il entend tout ce qui est consonance, rythme régulier, caresse de l'oreille, bercement. C'est une idée enfantine. Autant vaudrait dire que la peinture est vouée à la couleur rose, ou qu'un sculpteur ne saurait représenter que des Amours. Après avoir cité les *Préludes*, l'auteur de la conférence ajoute : « Demandez-vous si toute lutte d'un musicien avec une pareille poésie n'est pas d'avance une défaite ; demandez-vous comment une âme de poète a pu NOTER *ces songes vagues* QUE LES MOTS NE PEUVENT EXPRIMER ; demandez-vous surtout où commence ici la poésie et où finit la musique. » M. Larroumet, qui est homme

d'esprit, a voulu sans doute s'amuser en invitant ses auditeurs à se poser une série de questions qui sont autant d'inextricables rébus. Un musicien serait-il impuissant à donner une expression convenable aux vers voluptueux du poète? Je n'en sais rien; j'inclinerais à croire que non : il est vrai que de très beaux vers gênent un peu la mélodie; mais toute expression musicale d'un texte littéraire n'est pas nécessairement chantée. Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'après avoir condamné « d'avance » toute notation musicale de la pièce des *Préludes*, M. Larroumet prétend nous montrer cette notation... dans cette même pièce des *Préludes :* il dit en effet que Lamartine a *noté* (c'est-à-dire mis en musique) ses propres rêves; et il ajoute — ce qui est de plus en plus compliqué — que cette notation a pour objet de traduire des sentiments « que les mots ne peuvent exprimer ». Voilà un poème qui est vraiment étrange : 1° il est écrit avec des mots si harmonieusement combinés que toute transposition musicale en paraît impossible; 2° il faut le considérer pourtant comme une vraie musique; 3° cette musique traduit des idées inaccessibles au langage verbal. — Je tâche de comprendre. Je n'y parviens pas. Il semble qu'il y ait là une négation pure et simple du style littéraire. Cette conclusion est piquante dans l'étude d'un poète, mais elle n'a rien d'étonnant ici : confondre systématiquement deux arts ou nier leur existence, c'est tout un. C'est comme si

l'on disait en montrant la Vénus du Titien : quelle admirable statue ! et en montrant l'Apollon du Belvédère : quel admirable tableau ! — Pour terminer, on nous invite à chercher dans les *Préludes* « *où commence la poésie et où finit la musique* ». Je comprends de moins en moins. L'imbroglio est complet.

Toute assimilation de la musique à la poésie est aujourd'hui une simple figure de rhétorique, une chimère ou une hérésie dangereuse. L' « harmonie » par laquelle le poète enchante notre oreille, et que nous exigeons de lui, est justement le contraire de celle qu'emploie le musicien. Par les ressources d'expression comme par le rythme, comme par la manière de penser qui est pour ainsi dire leur âme, les deux arts diffèrent profondément. La langue musicale a recueilli, pour l'accentuer et l'enrichir démesurément, toute la partie réaliste du langage instinctif ; la langue poétique a conservé, pour l'affranchir et l'*abstraire* de plus en plus, la partie intelligible de ce même langage. Dans l'une, tout peut être ramené à la vie sensible et aux mouvements de l'instinct ; dans l'autre, tout est d'ordre idéal, tout révèle le triomphe de l'esprit sur la sensation, sur le cri, sur l'imitation directe des choses. Ici, le rythme est réel et correspond à des divisions précises de la durée ; là, il est purement numérique, c'est-à-dire encore abstrait et idéal. Tel est l'aspect général et premier que présentent les deux arts. En réalité, la musique est devenue, par suite de ses progrès (depuis le

XVIe siècle), singulièrement compliquée. La langue musicale, par un phénomène que je me suis attaché à débrouiller, a une signification double; elle associe les contraires ; elle est, à la fois, plus réaliste que la langue poétique, et plus idéale. Pour éclaircir cette délicate question tour à tour rétrécie par des vues courtes, faussée par des généralités extravagantes, livrée encore chez nous au laconisme des gens du métier ou à l'enthousiasme vague du dilettantisme, j'ai pris comme point de départ une très ingénieuse et très fausse théorie de M. Herbert Spencer: Toute la première partie de ma thèse (pp. 1-177) est consacrée à exposer ce qu'il y a d'exact dans cette théorie, à la compléter et à en combattre les conclusions. Les points sur lesquels je crois avoir apporté des idées particulièrement nouvelles dans l'examen de la théorie anglaise, sont les suivants : 1° L'origine de la musique dite *descriptive;* 2° le symbolisme de la phraséologie musicale ; 3° la pensée musicale.

M. Spencer a observé très finement l'analogie du son avec les nuances du cri, au point de vue de l'expression passionnelle, et, sur ce sujet, il n'y a qu'à profiter de tout ce qu'il a dit. Que pourrait-on objecter à des faits régulièrement constatés ? Sur le terrain de l'observation et dans les limites où il s'est renfermé, le positiviste anglais ressemble à ce héros des Niebelungen qui s'est trempé dans le sang du dragon : il est invulnérable. Mais, s'il est très exact dans

tout ce qu'il dit, M. Spencer est d'abord un observateur extrêmement incomplet. Il ne s'est pas aperçu que l'analyse du langage instinctif permet d'expliquer deux autres groupes de phénomènes qui jouent un rôle très important dans la langue musicale, et qui sont distincts de l'émotion passionnelle : l'expression objective (imitation des mouvements et des voix du monde extérieur) et l'emploi des images. Sur le premier point, j'espère qu'on ne me fera pas cette objection puérile qui consiste à demander quel rapport peut bien exister entre une page de musique et un lever de soleil, un orage, etc..., ou à dire qu'une même description peut s'appliquer à plusieurs objets à la fois. Je me suis appliqué à montrer qu'il suffit à l'œuvre d'art de reproduire un détail ou une qualité particulière pour évoquer dans notre esprit l'idée de tout un ensemble, et qu'il ne faut pas demander au langage des sons plus d'exactitude qu'à la voix humaine elle-même. — En outre, et c'est là le tort des philosophes prisonniers d'un système, M. Spencer néglige ou ignore tout ce qui est de caractère spécial et unique dans l'art qu'il étudie ; il ne paraît point se douter de ce qu'est une *composition musicale*, des règles qui y sont suivies, comme du charme et de la beauté qui s'y doivent trouver. Enfin on peut lui opposer un fait capital, auprès duquel tout le reste ne garde plus qu'une valeur infime ou secondaire : c'est l'existence d'une *pensée musicale*. Le musicien pense avec

des sons, comme le littérateur avec des mots. C'est un privilège mystérieux, mais certain. Si, dans le domaine très flottant de l'esthétique, il y a une partie solide sur laquelle on peut bâtir, c'est celle-là ; et pourtant, toutes les explications d'ordre empirique viennent échouer devant cette faculté spéciale qui représente toute l'originalité, et peut-être toute la psychologie du musicien.

J'admire ceux qui écrivent, comme M. Guyau : « L'art, c'est encore la *vie;* et l'art supérieur, c'est la vie supérieure (1)... Le génie est comme une *puissance d'aimer*, qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la *vie* (2)... Le génie consiste à deviner en soi, sous les phénomènes essentiels, l'étincelle de *vie* et de volonté (3)... Le grand artiste est évocateur de la *vie*, etc., etc... » En quoi ces déclarations nous renseignent-elles ? Je me permettrai de faire observer que, parmi les termes désignant les choses les plus complexes, les plus vagues, les moins connues, les plus propres à produire les malentendus et les erreurs de toutes sortes, il n'en est pas de plus obscurs et de moins satisfaisants pour l'esprit que ces mots de *vie*, *amour*, *organisme*, *nature*, qu'on a si souvent au bout de la plume, et qu'on nous offre comme la clé de toutes les énigmes. Sans doute, l'art est encore « la vie » ; il serait vraiment

(1) *L'art au point de vue sociologique*, p. XLVII.
(2) *Ibid.*, p. 27.
(3) *Ibid.*, p. 28.

difficile qu'une œuvre humaine fût en dehors d'elle. Tout sort d'un principe vital, cela est bien évident ; mais on ne caractérise pas plus les beaux-arts et leur nature essentielle par cette doctrine sommaire, qu'on ne connaîtrait un fleuve et les mille particularités de son cours si on se bornait à découvrir l'endroit précis de la montagne d'où il descend, eût-on plongé victorieusement le bras au griffon de la source. Et puis, pourrions-nous dire ce qu'est la vie ? N'est-elle pas le mystère initial, le mystère permanent, l'ensemble de tous les mystères ? Dans le livre auquel sont empruntées les citations précédentes, je la trouve ainsi définie : « Un infini numérique où se perd la pensée. — Un inexprimable effort dans l'inconnu. » S'il est vrai qu'on peut substituer une définition au terme défini, nous voilà bien avancés !

La musique a deux significations différentes, unies dans une même forme comme l'âme et le corps, et dont l'une est fort simple, l'autre échappe à toute analyse verbale : elle est à la fois une imitation directe de la vie passionnelle et des objets extérieurs, et elle est le langage d'une pensée *sui generis* qui domine les choses. Elle enveloppe dans cette double expression le texte poétique, auquel elle donne l'appui d'un réalisme très riche, et qu'elle couronne en même temps en transposant les idées littéraires dans un idéalisme supérieur. L'opposition des deux arts est donc complète. Non seulement le poète et le musicien ne parlent pas la

même langue et n'obéissent pas aux mêmes lois, mais ils ne pensent pas avec la même faculté. C'est cette opposition même qui les pousse l'un vers l'autre et les complète l'un par l'autre. Réunis, ils reconstituent la langue primitive en élevant tous ses éléments à leur plus haute puissance. Ils nous prennent « par notre humanité tout entière » ; ils arrivent à nous donner le sentiment intense de la solidarité universelle...

Dans cette étude, j'ai eu constamment devant les yeux ou sous les doigts les choses dont je parlais, et je serais heureux qu'on y vît un effort consciencieux vers l'explication précise de ce qui, en un tel sujet, peut être expliqué. On a comparé les philosophes qui suppriment l'observation pour se renfermer dans les belles constructions métaphysiques à ce savant allemand qui, s'étant laissé choir dans un marais, espérait en sortir en se tirant par sa propre perruque. A défaut d'autre mérite, je crois ne pas prendre ici cette posture. Je n'ai pourtant pas négligé la lecture des ouvrages littéraires où les choses sont jugées de loin et parfois de très-haut ; je crois même être arrivé à les concilier par une synthèse à laquelle l'observation elle-même m'a conduit. L'esthétique musicale, qui m'a paru longtemps des plus obscures, me semble aujourd'hui très nette, sans qu'il soit nécessaire de sacrifier complètement aucun des systèmes (depuis Spencer et Helmholtz jusqu'à Schelling et Hanzlick) proposés jusqu'ici,

Chacun d'eux n'est inadmissible que par ses prétentions à remplacer tous les autres. Pourrai-je conduire le lecteur, sans malentendus ou sans fatigue, jusqu'au point de vue que l'observation m'a fait choisir et d'où le regard peut embrasser avec une facilité relative l'ensemble des choses musicales ? Je le souhaite sans trop y compter.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

VALEUR EXPRESSIVE DES SONS DANS LE LANGAGE MUSICAL

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER.

LES SONS ET LE LANGAGE INSTINCTIF DE L'ÉMOTION.

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'EXPRESSION OBJECTIVE EN MUSIQUE D'APRÈS LE LANGAGE INSTINCTIF.

CHAPITRE TROISIÈME.

DES IMAGES DANS LA LANGUE MUSICALE.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LA PENSÉE MUSICALE.

DEUXIÈME PARTIE

L'EXPRESSION POÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER.

DU ROLE DES SONS DANS LE LANGAGE POÉTIQUE.

CHAPITRE SIXIÈME.

LE RYTHME DU VERS FRANÇAIS.

TROISIÈME PARTIE

L'UNION DE LA POÉSIE ET DE LA MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER.

SIMPLIFICATION, TRANSPOSITION ET COMMENTAIRE D'UN GROUPE D'IDÉES POÉTIQUES PAR LA MUSIQUE.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CONFLIT DE LA VÉRITÉ DE L'EXPRESSION ET DU « STYLE » DANS LE LANGAGE MUSICAL. — QUELQUES MOTS SUR LE ROLE DE L'ORCHESTRE.

CHAPITRE TROISIÈME.

FONDEMENT ET CONDITIONS DIVERSES DE L'UNION DE LA MUSIQUE ET DE LA POÉSIE.

CHAPITRE QUATRIÈME.

L'ÉMOTION POÉTIQUE-MUSICALE.

LES RAPPORTS

DE LA

POÉSIE ET DE LA MUSIQUE

CONSIDERÉES AU POINT DE VUE DE L'EXPRESSION

PREMIÈRE PARTIE

VALEUR EXPRESSIVE DES SONS DANS LE LANGAGE MUSICAL

INTRODUCTION

Revue rapide des esthéticiens qui ont nié l'expression musicale.

La musique est certainement, de tous les arts, celui dont la signification a donné lieu aux théories les plus contradictoires. Les savants, toujours avides de régner en maîtres, disputent aux artistes et réclament pour eux seuls le privilège de pénétrer son secret. Les philosophes, en la rattachant à leurs systèmes généraux, la font participer au beau désordre qui règne dans la philosophie. Quant aux musiciens, ils donnent le spectacle du désaccord parfait.

L'esthétique musicale oscille entre les tendances les plus opposées de l'esprit humain : matérialisme scientifique et esprit métaphysique. Le langage des sons est considéré par les uns comme un verbe supérieur n'agissant pas seulement sur la sensibilité et l'imagination, mais révélant à l'intelligence une partie de l'inaccessible vérité ; d'autres l'inclinent vers les bas-fonds de la vie animale et le rattachent à un empirisme brutal ou croient l'expliquer par les seules lois de l'acoustique et de la physiologie. Nous exposerons, au cours de ce travail, quelques-unes des idées dont cette partie de l'esthétique est encombrée, grâce aux Allemands surtout, dont l'intrépidité métaphysique, après avoir assemblé tant de nuages sur le Parnasse musical, s'efforce aujourd'hui encore de résoudre un problème toujours pendant.

On peut ranger en trois groupes ceux qui ont dépouillé la musique de toute vertu expressive : les savants, les idéalistes et les formalistes.

1° Certains savants ont une tendance à l'absorber dans les mathématiques et la physiologie. — On ne peut nier que la loi des nombres semble gouverner la musique tout entière : la mélodie, puisque l'inégalité de hauteur des sons n'est autre que l'inégalité du nombre des vibrations dans l'unité de temps ; l'harmonie, puisque tout rapport entre deux sons peut être représenté par deux chiffres et que chaque intervalle musical répond à une valeur constante de ce rapport ; la mesure, enfin, et le rythme, puisqu'ils sont des divisions de la durée exprimables aussi par des chiffres. Mais sauf les rapports numériques qui constituent le rythme et la mesure et peuvent être perçus avec plus ou moins de précision, tous les autres nous échappent au moment de la sensation. Il n'est pas plus nécessaire de les reconnaître, pour juger l'œuvre musicale, que de faire l'analyse chimique des couleurs pour être un peintre. Au reste, il est rare qu'on prétende tout expliquer par les

seules mathématiques; Euler introduit un élément tout spécial dans la question, lorsqu'il parle du « plan et du dessin que le compositeur a eu en vue » et que l'auditeur doit comprendre.

Au premier rang des physiologistes est aujourd'hui Helmholtz, dont l'œuvre est inattaquable si l'on songe aux découvertes scientifiques qu'elle contient, mais singulièrement contestable si l'on considère les idées générales et critiques dont ces mêmes découvertes sont enveloppées. Il y a dans la *Doctrine des impressions sonores*, etc., un esthéticien qui fait tort au physicien. Après ses admirables études sur les phénomènes du son, sur les timbres et les propriétés des divers instruments, le célèbre savant, cédant aux tendances spéculatives du génie allemand, s'est demandé, bien à tort selon nous, et au risque de gâter son œuvre par une maladresse, quelle devait être la place, dans la conception générale de l'art, des vérités qu'il avait scientifiquement établies. Comme si la science cultivée pour elle-même ne lui suffisait pas, il a édifié sur ses expériences un système, à savoir l'exclusion du sentiment en matière musicale et la subordination de la vieille critique à la physiologie. Son livre est un monument de vérité bâti sur une grosse erreur. L'erreur est dans cette opinion à laquelle le physicien est probablement arrivé assez tard, sous l'influence enivrante de ses magnifiques expériences, mais qu'il a présentée ensuite comme la base et le point de départ de son rigoureux dogmatisme : « La musique ne cherche pas à reproduire aucune vérité naturelle, et ne peut exprimer aucun objet réel (1). »

Tout en laissant parfois l'impression d'un esprit admirablement impartial et tolérant, Helmholtz professe des principes singulièrement étroits. Il ne nie pas le rôle actif de l'âme dans le plaisir musical; il fait même sa part à la

(1) « *In der Musik wird keine Naturwahrheit estrebt.* »

psychologie, et s'arrête sur le seuil de ce dernier domaine en se récusant, non sans quelque dédain, comme un « dilettante » incapable de résoudre des questions qui relèvent du goût personnel ; seulement, il prétend montrer la raison première de tous les effets de la musique dans l'analyse des sons et dans la détermination des règles élémentaires qui ont permis de construire la gamme, en un mot, dans un ordre d'études où on n'a plus seulement affaire avec les *libres* créations du génie artistique, mais avec des éléments *naturels* et avec leurs impressions directes sur l'oreille. Voici la raison qu'il donne de cette méthode : « Dans la musique, la sensation pure joue un rôle bien plus grand que dans les arts plastiques ; la peinture, par exemple, touche les yeux pour éveiller dans l'âme certaines images ; en même temps qu'elle produit une impression sur les sens, elle provoque un acte de l'intelligence (*eine Sinneswahrnehmung*) qui rattache cette impression à un objet situé hors de nous-même. Or *la musique est incapable de représenter des objets ; les sons qu'elle emploie n'ont d'autre raison d'être qu'eux-mêmes, et produisent leur effet indépendamment de tout rapport d'imitation avec un objet quelconque* (1). Il en résulte que l'étude physiologique des sons joue dans l'esthétique musicale un rôle capital, bien supérieur à celui que joue l'étude de la lumière ou de la perspective en peinture. Ce qui n'est dans les autres arts qu'un *moyen* est ici à la fois *fin et moyen.* »

Pour justifier l'importance qu'il attache à l'étude des impressions sonores, le célèbre physicien s'appuie sur ce fait que la musique n'est pas un art d'imitation ; mais c'est

(1) « Die Töne und Tonempfindungen sind ganz allein ihrer selbst wegen da und wirken ganz unabhängig von ihrer Beziehung zu irgend einem äusserem Gegenstande. » (*Die Lehre von den Tonempfindungen, etc.*, 4e édit. Brunswick, 1877, p. 4.)

là une simple pétition de principe. Dans les éloges qu'il adresse quelque part à Hanzlick, Helmholtz semble considérer le sentimentalisme musical comme victorieusement réfuté, et l'ancienne esthétique, débarrassée des chimères, comme réduite à l'état de table rase. C'est là une exécution sommaire, compromettant, par l'absence ou l'insuffisance de ses motifs, toute la théorie dont elle est le point de départ. Dès les premières pages du livre, on voit affirmé ce qui est précisément en question.

Helmholtz est pourtant un physiologiste modeste. D'après certaines de ses déclarations, ce qu'il prétend expliquer, ce sont les accords les plus élémentaires, c'est la construction de la gamme, en un mot l'A, B, C de l'art musical. On est allé plus loin, en vertu de ce droit de *tout oser* qui est le privilège de certains théoriciens. On a voulu trouver dans la physiologie l'explication du phénomène musical tout entier avec son caractère d'expression complexe et indéterminée ; par une étrange confusion et une application indiscrète de la science, on a soutenu que la musique exerçait sur l'organisme une action directe, *indépendante de tout intermédiaire psychique*, et que l'émotion, — l'émotion intellectuelle et morale, celle dont vous êtes saisi en écoutant telle sonate de Beethoven, — était non pas la cause, mais le résultat des modifications de l'appareil nerveux (1). Pour établir cette thèse, on s'est efforcé de montrer que « le fait de la transmission nerveuse jusqu'au cerveau est parfaitement compatible avec une action réflexe immédiate », et que « les nerfs acoustiques sont dans des conditions très favorables à la production des réflexes ». On s'est attaché ensuite à

(1) Voir dans la *Revue philosophique* (t. XVII, 1884) une étude de G. Lechalas, sur *Le mode d'action de la musique*. J'ose la citer, après le livre d'Helmholtz, à cause de la singularité de ses idées.

montrer qu'il y avait *reversibité* entre les états physiologiques correspondants.

Aux physiologistes qui veulent absorber l'esthétique musicale on peut faire les objections suivantes :

D'abord, on pose mal le problème en cherchant à expliquer « pourquoi une belle musique provoque en nous le sentiment du plaisir ». Ce n'est pas seulement une sensation agréable que produit en nous une belle symphonie ; c'est un jugement de l'intelligence, et ce jugement a des raisons précises qu'il faut chercher. La sensation éprouvée peut, en elle-même, être désagréable, et cependant accompagner un plaisir tout intellectuel. Ainsi, telle dissonance dont l'oreille est déchirée pourra paraître un trait de génie si, placée à un endroit convenable, elle traduit une belle idée. De même, une consonance, très agréable par elle-même, peut devenir odieuse si elle ne correspond à aucune idée. Consonance ou dissonance ne sont, par elles-mêmes, ni agréables, ni désagréables; elles deviennent l'un ou l'autre, suivant leur rapport avec l'idée exprimée, et l'intelligence seule est juge de la valeur de ce rapport. Ouvrons tel opéra italien, nous y trouverons des duos à la tierce qui pourront nous exaspérer. Lisons telle mélodie de Schumann, — *Mondnacht*, par exemple, — nous y trouverons des dissonances qui nous enchanteront.

Une preuve bien simple que ni les nombres ni l'organisation physiologique ne peuvent expliquer le phénomène musical, c'est que, tous les auditeurs étant placés dans les mêmes conditions, l'effet d'une œuvre n'est pas le même sur tous. Lorsque Berlioz faisait exécuter ses *Francs-Juges*, les rapports numériques réalisés par les notes de la partition étaient les mêmes pour tous ses critiques ; un Berton, un Panseron, un Brugnières, ne possédaient-ils pas, aussi bien qu'un Habeneck ou un Dérivis, ces « fibres de Corti, situées, au nombre de trois mille environ, dans le compartiment moyen du limaçon de l'oreille... ? »

Remarquons d'ailleurs que, contrairement à l'opinion de certains vulgarisateurs enthousiastes, la science d'Helmholtz est restée sans effet sur l'art musical. « Le plus étrange, dit M. Auguste Laugel (1), c'est qu'aucun trait d'union n'avait été jeté entre l'acoustique et la musique ; *la science restait stérile*, l'art n'obéissait qu'aux impulsions d'une esthétique instinctive... Aujourd'hui, tous les phénomènes jusque-là décousus viennent prendre place dans une admirable synthèse... Ainsi agrandie, l'acoustique est une sorte de grammaire musicale,... elle apprend au musicien à écrire correctement en musique; elle lui donne, non le génie, mais le style. » Certes, la synthèse dont on parle ici est fort belle ; mais ce trait d'union entre la physique et la musique s'est fait dans un domaine auquel l'art est étranger. Quel est le compositeur qui en a bénéficié ? Quel est même celui qui s'en préoccupe ? L'acoustique ne donne pas à l'artiste le savoir grammatical et surtout le style. Le savant peut en faire son régal; souhaitons de tout notre cœur que l'artiste continue à « obéir aux impulsions d'une esthétique instinctive ». Il n'est pas plus nécessaire au vrai musicien de connaître les diverses notes de *combinaison* qu'il ne l'est au peintre de connaître les découvertes de M. Chevreul sur la couleur.

Non, les sons ne nous émeuvent pas seulement par leur vertu propre, comme le croit Helmholtz. Il suffit d'observer les animaux, livrés pourtant aux fatalités de l'instinct, pour voir que les sons agissent d'abord comme signes sur l'intelligence, *avant* de produire en nous des effets physiologiques. « Si je m'amuse à miauler, dit J.-J. Rousseau, je vois aussitôt mon chat inquiet, agité. S'aperçoit-il que c'est moi qui contrefais la voix, il se rassied et reste en

(1) *La voix, l'oreille et la musique.* Paris, G. Baillière, 1867, pp. 4, 7 et 8.

repos. Pourquoi cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a pas dans l'ébranlement des fibres, et que lui-même y a été trompé (1)? »

Il y a, d'ailleurs, outre les effets physiologiques communs, des effets particuliers que les savants ont le tort de ne citer jamais, et sur l'origine desquels il est impossible de se méprendre. « A l'audition de certains morceaux de musique, nous dit Berlioz, mes forces vitales semblent d'abord doublées... L'émotion, *croissant en raison directe de l'énergie ou de la grandeur des* IDÉES *de l'auteur*, produit bientôt une agitation étrange dans la circulation du sang; mes artères battent avec violence... Ce sont des contractions spasmodiques des muscles, un tremblement de tous les membres, un engourdissement total des pieds et des mains, une paralysie partielle des nerfs de la vision,... vertige,... demi-évanouissement. » (*A travers chants*, page 8; lire aussi dans les *lettres intimes*, celle du 6 juin 1828, où Berlioz raconte qu'auprès l'audition de sa *messe*, il s'affaisse sur les timbales, pleurant.) Voilà la vraie physiologie de la musique! voilà les phénomènes qui nous intéressent et que les savants devraient expliquer! Qui oserait n'y pas voir une suite des mouvements de l'intelligence et des émotions de l'âme remuée à de grandes profondeurs par certaines idées qu'expriment les sons?

2° La doctrine de l'idéalisme *abstrait* peut être, au point de vue des résultats, rapprochée de celle des physiciens. A vrai dire, les philosophes de cette école n'étudient pas la musique pour elle-même. Ils commencent par découvrir les sources de la vie et par faire le plan de l'univers; puis, rencontrant les Beaux-Arts sur leur chemin, ils leur assignent une place dans leur système. Socrate disait déjà: « Celui-là est musicien qui des harmonies sensibles peut

(1) *Essai sur l'origine des langues*, ch. XV.

s'élever jusqu'aux harmonies morales et à leurs proportions. » Schelling s'est élevé jusque-là et au-delà. D'après lui, la musique exprime des idées indépendantes de la personne humaine; elle contient « les formes des choses éternelles (1) »; elle est l'harmonie des sphères, au sens pythagoricien du mot, non cette harmonie qui, selon une fausse et grossière interprétation, n'est qu'un bruit matériel, mais cette harmonie qui exprime les proportions idéales et intelligibles des choses et se confond avec l'âme du monde. Pour Schopenhauer aussi, la musique, sans avoir la généralité vide de l'abstraction, exprime les sentiments et la volonté, mais indépendamment de leur représentation dans l'âme humaine (2); son contenu se résume dans cette formule: *Universalia ante rem* (3). Elle est non seulement au-dessus, mais en dehors de la réalité; il y a entre elle et le monde concret, non pas ressemblance, mais parallélisme: elle est une nature dans la nature (4).

(1) *Sammtliche Werke*, t. V, p. 501. Schelling place la musique parmi les arts *réels* avec la peinture et la plastique, par opposition aux arts *idéaux*, comme le lyrisme, l'épopée, le drame. (*Ibid.*, p. 371.)

(2) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. Ier, p. 309-310, 312; t. II, p. 514.

(3) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. II, p. 417. — Dans une analyse thématique de la Tétralogie (*Thematischer Zeitfaden*, etc. Leipzig, 1876), Hans v. Wolzogen considère la musique de Wagner comme représentant toute la « métaphysique du monde » (p. 16). — Cf. Moritz Carrière (esthéticien de l'école de Hégel), pour qui la musique exprime le *devenir* des choses; elle nous fait sortir des limites étroites du fini pour nous élever au terme heureux où le *devenir* atteint sa fin et son harmonie définitive. (*Die Poesie, ihre Wesen und ihre Formen*, Leipzig, 1884, p. 79.) — Wasilewski se laisse séduire à ces brillantes utopies, lorsqu'il dit de Beethoven (t. II, p. 299): « Er lässt uns *in die Abgründe des Daseins* blicken... » etc. V. aussi son appréciation de la 2e scène de la *Symphonie pastorale* (t. II, p. 243).

(4) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. Ier, § 52. — D'après

Schopenhauer veut dire que la musique reflète et exprime les lois organiques de l'entendement à l'exclusion de tout le monde d'images que nous apporte la nature extérieure. Cette idée, en un certain sens, est profonde. Il est vrai, — je m'arrêterai sur ce point en parlant de la *pensée* musicale, — que dans la structure d'une sonate, d'une symphonie ou d'une fugue, on trouve une logique, un mécanisme idéal organisé par une raison transcendante et pouvant éveiller en nous la notion d'un esprit pur qui s'affirme, se développe et règne dans un domaine exclusivement sien. Mais n'y trouve-t-on pas autre chose ? Est-il d'abord possible à l'esprit de se manifester ainsi directement et tout seul, sans même le secours d'aucun symbole, dans une sorte de virginité fière que n'effleure pas le contact de la vie ? Une telle manifestation, à supposer qu'elle fût possible, produirait-elle en nous un plaisir bien différent de celui des mathématiques ? En outre, comment concilier l'objet de la musique, — objet fixe et permanent d'après le système idéaliste, — avec l'extrême diversité des œuvres musicales ? Un art dont la signification serait

ce système, la musique est un art qui peut se passer de la poésie, des paroles, du chant, de toute action scénique. Wagner est pourtant un admirateur enthousiaste des idées de Schopenhauer. (V. son opuscule *Beethoven*, Leipzig, 1870, pp. 5, 11, etc.) — Comparez Lamennais : « Ce que la musique représente, ce qu'elle tend à *reproduire*, ce ne sont pas les choses telles qu'elles sont, mais leur type éternel... Au moyen du son soumis aux lois de l'art musical, l'homme exprime les conceptions de Dieu et de l'Univers et s'exprime lui-même dans ses rapports soit avec ses semblables, soit avec la nature : vaste sphère qui embrasse *tout ce qui est et peut être.* » (*Esquisse d'une philosophie*, t. III, p. 310 et suiv.) Comme Schopenhauer, Lamennais croit qu'il y a dans la musique une partie correspondant au règne minéral, une autre au règne animal, etc. (*Ibid.*, p. 313.) — Vischer dit aussi dans son *Esthétique* (Stuttgart, 1855) : « Die Musik ist *das Ideal selbst.* » Je considère ces théories comme une négation brillante et pompeuse de l'expression musicale.

aussi absolue n'est-il pas frappé de monotonie et d'immobilité en même temps que de sécheresse ? Toute initiative de l'artiste ne deviendrait-elle pas une sorte d'attentat sur ces lois d'ordre divin qu'il est chargé d'énoncer ? Les lois de l'entendement sont fixes ; d'où il suit que la musique, si elle les exprime, doit avoir aussi quelque chose de fixe, ou, tout au moins, obéir à certaines règles de logique invariable. Or, les seules règles que subisse le style musical sont fournies par la nature objective du son. Comme les poètes, comme Molière, comme Racine, comme Calderon, comme Hugo, comme tous les grands artistes, les musiciens ont affirmé la liberté parfaite de leur art (1). D'ailleurs, tout comme les sciences abstraites, la musique a une origine expérimentale. Le passage de la mélodie primitive au discant, au canon et à la fugue, les progrès successifs de la composition musicale, partie de si humbles débuts, nous montrent que cette puissance sublime, dont le génie d'un Beethoven ou d'un Bach suggère l'idée, est sortie, bien loin de lui être étrangère, d'une imitation naïve et assez grossière de la vie; elle est le résultat d'une évolution régulière, ayant ses racines profondes dans la réalité, et non une sorte de pouvoir absolu qui, lorsqu'on l'interroge, n'a qu'à montrer le ciel. C'est *universalia* POST *rem*, et non *ante*, qu'il faudrait dire. Enfin, le moindre tort de Schopenhauer et de Schelling est de ne jamais citer d'exemple, et de considérer la musique comme une sorte de monument définitif et unique auquel on doit appliquer la même mesure, qu'il s'agisse d'un menuet ou d'un récitatif, de la *Grande Du-*

(1) Voir le témoignage de Beethoven cité par Nohl (t. III, p. 162) ; celui de Haydn cité par Griesinger, *Biographie und Notizen über Hydn*, p. 114), celui de Schumann, dans les *Lettres à sa mère* (*passim*). Berlioz et Wagner se sont maintes fois prononcés dans le même sens.

chesse ou de *Parsifal !* Ils ne nous donnent aucun critérium pour distinguer la bonne musique de la mauvaise.

3° Les Hégeliens (idéalisme *concret*) se repaissent moins de chimères sublimes ; mais s'ils touchent la terre du pied, c'est pour rejoindre bientôt les autres idéalistes dans leur nuage. Ils croient, contrairement à l'école précédente, que l'objet de la musique est dans la personne humaine ; mais par des généralisations de plus en plus hautes, ils arrivent à fondre le contenu de l'œuvre musicale dans l'empyrée métaphysique. Pour Hegel, le réalisme n'est à sa place que dans la peinture ; la musique ne doit pas lâcher la bride aux passions et montrer leur tumulte de « bacchantes en délire », mais représenter leur apaisement et leur reflet dans l'imagination. Elle élève et résout les conflits de la vie psychique dans une région idéale que remplit un sentiment de sérénité suprême. Elle est le langage direct de l'âme qui jouit de son calme et de son bonheur (1). Son domaine est supérieur à celui de la vie réelle. Le chant de l'homme ressemble à celui de l'alouette qui s'élève dans l'air pur et chante pour chanter, comme une simple voix de la nature (2). Hégel invoque à l'appui de son opinion, et comme exemples probants, Palestrina, Durante, Lotti, Pergolèse, Gluck, Haydn et Mozart (3).

Ces idées sont conformes aux lois de la musique, où les dissonances ont toujours leur résolution ; mais elles aboutissent pratiquement à des conséquences qu'il est bien dif-

(1) *Æsthetik*, III, pp. 193-194, édit. de Berlin, 1843.

(2) *Æsthetik*, III, p. 195. — Hégel dit pourtant que la douleur peut rester et transparaître au fond de l'âme la plus apaisée, de même que la tendresse et la grâce peuvent se montrer encore dans Arlequin. (*Ibid.*, p. 194.)

(3) Aux idées de Hégel se rattachent les dithyrambes de Jean-Paul : « O chastes sons (*unbefleckte Töne*) ! Votre joie et votre douleur sont saintes ; ce qui provoque l'une ou l'autre, c'est la Vie, c'est l'Être ; vos larmes ne peuvent avoir d'autre objet que l'Éternité, dont

ficile d'admettre. Elles proscrivent cette recherche constante et hardie de la vérité, qui semble être aujourd'hui l'esprit même de l'art musical. Supprimant la peinture de la vie psychologique actuelle pour s'attacher seulement à la fin vers laquelle tendent les passions, elles contiennent une négation du drame lyrique ; elles s'appliqueraient tout au plus à la musique religieuse, à la fugue, à peine à la symphonie dite classique. Hégel aurait-il pu admirer la dernière scène d'*Harold en Italie* et le *Requiem* de Berlioz, les *Rhapsodies* de Liszt, les opéras de Wagner? Son idéal musical serait bien représenté par l'accord parfait répété un nombre indéfini de fois, lentement, avec douceur. « La beauté parfaite, dit Winckelmann, est comme l'eau pure; elle n'a aucune saveur. » Il en est un peu de même de la musique rêvée par Hégel.

4° Il y a enfin une catégorie de philosophes dont l'opinion est beaucoup plus radicale: ce sont les formalistes. Pour eux, l'œuvre d'art est un ensemble qui nous touche, non pas par la nature des éléments qu'il contient, c'est-à-dire par sa matière, mais par les rapports établis entre ces mêmes éléments, c'est-à-dire par sa forme. L'argument favori de ces esthéticiens est précisément la musique. Herbart résume ainsi sa doctrine: « La beauté des temples n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans (1). » Il raille Haydn au sujet de toutes les descriptions qu'il a placées dans les *Saisons*, et croit que l'artiste n'est plus un véritable artiste lorsqu'il cherche à peindre un objet ou un sentiment.

l'homme est le Tantale. Nous ressemblons à ces habitants des montagnes qui gardent dans la plaine un inguérissable regret de la patrie; nous sommes possédés par le désir d'un lieu plus sublime et toute musique est notre ranz des vaches suisse (*jede Musik ist unser Schweiger Kuhreigen*) » !! (*Kampaner Thal.*)

(1) *Kurze Encyclopedie der Philosophie aus praktischen Gesichts punkten entworfen*, Halle, 1821, p. 123.

L'idée générale de cette doctrine se retrouve dans le livre de Hanzlick (1), trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici un long résumé. Cet opuscule a fait époque, autant à cause de la grande compétence et de l'autorité de l'auteur que pour la simplicité, la clarté et la hardiesse des idées qu'il contient. Helmholtz (2) félicite Hanzlick d'avoir définitivement arraché la musique à la sentimentalité vague des dissertations creuses, et de lui avoir restitué son vrai caractère. M. Ch. Lévesque, tout en faisant des réserves importantes, déclare que les résultats de cette étude « méritent d'être enregistrés par la science du beau (3) ».

L'opuscule révolutionnaire de Hanzlick sur le *Beau musical*, conçu d'abord dans un esprit très conservateur et réimprimé il y a quelques années dans un but d'opposition au mouvement romantique Wagner-Liszt, contient, à côté de vues extrêmement justes, des affirmations inadmissibles. Après avoir repoussé toute distinction entre la *forme* de l'œuvre musicale (les sons) et leur *contenu* (le

(1) *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1877, 4e édit.

(2) *Loc. cit. Einl.*, p. 2.

(3) *Journal des Savants,* 1880. — Les idées principales de l'étude de Hanzlick sont assez anciennes. On les trouve dans Hégel et chez les esthéticiens formalistes. Dans une brochure intitulée l'*Expression musicale mise au rang des chimères* et datée d'Amsterdam, 1779, Boyé soutient cette thèse que l'expression est indifférente et convient aux paroles « comme une tapisserie à un appartement »; il va jusqu'à se faire fort de prouver que « la musique qui se rapproche le plus de l'expression est la plus ennuyeuse »; les *airs*, par exemple, sont bien plus agréables que les récitatifs; malgré quelques idées ingénieuses, cette dissertation de Boyé, simple esquisse sans argumentaton suffisante, œuvre de polémique gouailleuse et souvent assez plate, est loin de mériter la même attention que celle du critique allemand. Les idées de Hanzlick ont été reprises en France par M. Beauquier (*Philosophie de la musique*). Dans ses *Illusions musicales*, M. J. Weber leur a fait certaines objections, sans les repousser cependant d'une façon absolue.

sujet de la mélodie ou de la symphonie), l'auteur déclare que les sons n'ont d'autre contenu qu'eux-mêmes (1), et il en donne la raison suivante : si la musique renfermait un objet indépendant des sons qui la constituent, cet objet pourrait être décrit dans un langage précis ; or, cela n'est pas : donc cet objet n'a aucune réalité ; ce n'est qu'une métaphore, un pur fantôme. — Le principe de ce raisonnement nous paraît être une profonde erreur. Est-ce que l'on peut dire avec des mots tout ce qu'exprime une mélodie ou une symphonie, une statue, un tableau ? Le contenu de l'œuvre d'art, pourrait-on objecter à Hanzlick, est immanent, inséparable de l'œuvre même, et ne peut être exprimé par aucun moyen étranger. On peut le circonscrire, non le décrire. Celui qui veut le connaître n'a qu'à le laisser agir directement sur sa sensibilité (2). Les critiques auraient une prétention ridicule s'ils croyaient, avec le langage, nous donner l'expression d'une statue ou d'un poème ; tout leur rôle est de nous préparer la voie, de spécifier le sujet et de nous placer dans des conditions favorables ; ils ne peuvent aller plus loin. Si leurs comptes-rendus répétaient tout ce qui est contenu dans une symphonie de Beethoven ou un marbre de Phidias, ils seraient eux-mêmes Phidias et Beethoven. L'œuvre d'art se sert d'une langue qui lui est propre pour exprimer des idées inséparables de cette langue. Elle est un Tout complet, un microscome, un équilibre que l'analyse détruit en l'étudiant et qu'on ne peut faire connaître qu'en le reproduisant tel quel. De l'impossibilité d'expliquer avec des mots tout le sens de la musique, il ne faut donc pas conclure que ce sens est une illusion.

Hanzlick va jusqu'à nier que l'émotion puisse être le

(1) « Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen. »

(2) V. sur ce sujet une page intéressante d'Otto Jahn : *W.-A. Mozart*, t. Ier, édition 1889, Vorwort XXIX.

principe d'une œuvre ; il n'admet pas que le musicien, comme le poète, puisse écouter dans son cœur l'écho de son génie, et, soit par l'imagination, soit par l'expérience directe, puisse se pénétrer de certains sentiments qui deviennent la source des belles mélodies comme des beaux vers. Il a osé écrire : « L'impression douloureuse que nous fait un motif vient, non pas de la douleur réelle du musicien, mais des *intervalles* placés dans ce motif ; non pas des angoisses de son âme, mais du *trémolo* des cymbales ; non pas de ses regrets mélancoliques, mais de la chromatique (1). » L'auteur de ces lignes avait oublié, sans doute, la *symphonie fantastique*.

Nous examinerons plus loin quelques-unes des raisons sur lesquelles s'appuie le système déplaisant et dur où est exagéré jusqu'à la sécheresse et à l'absurde le purisme classique (2). Opposons-lui, dès maintenant, le témoignage de l'histoire et des grands maîtres. Si la musique a été tant aimée des peuples, c'est qu'elle a toujours exprimé quelque chose de leur âme. Les anciens ont affirmé son pouvoir expressif plus fortement encore

(1) « So liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's, nicht in dem Vermeintlich übermässigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäcktigen Intervallen ; nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern in Tremolo der Pauken ; nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik » (p. 58).

(2) Dans un livre d'une logique très serrée, parfois un peu trop abstraite (das *Musikalisch-Schöne und das Gesammt Kunstwerk, vom Standpunkte der formalen Æsthetik),* Leipzig 1877), Hostinky s'efforce de montrer que les principes de l'esthétique formelle n'impliquent pas l'absence de tout contenu dans l'œuvre d'art, et que d'ailleurs Hanzlick procède non de Herbart, mais plutôt de Hegel et de Vischer. « Dans l'art, comme dans le monde réel, une forme *vide* n'est pas possible ; la forme esthétique serait en tout cas un néant, une chimère, un non-sens, si elle était réellement *vide* et n'était point la forme de quelque chose (p. 9). » Que recouvrent donc ces « arabesques » formées par les sons ?

que les modernes. Platon la considère comme une « imitation (1). » Après avoir constaté que, de « l'aveu de tous », elle modifie profondément les âmes, Aristote lui attribue le pouvoir de représenter surtout la colère, la douceur, le courage, la sagesse, et lui fait, à cause de ses rapports évidents avec les mœurs, une place dans l'éducation de l'enfance. Dans les premiers siècles de l'Église, la musique était la voix même du christianisme. Saint Augustin a raconté que, dans l'église de Mailand, elle faisait descendre la vérité dans son cœur, en même temps qu'elle faisait couler les larmes de ses yeux. Plus tard, depuis le temps où Thibaut de Champagne, devenu musicien à la suite d'une passion malheureuse, chantait en des mélodies naïves son amour pour Blanche de Castille jusqu'aux productions récentes et si diverses de l'art contemporain, la musique a toujours été considérée par les artistes comme la langue du sentiment. Si elle n'a pas de contenu, d'où vient qu'on s'accorde à fixer quelques traits du caractère des musiciens d'après leurs ouvrages ? D'où vient l'idée qu'on se fait de la bonhomie d'un Haydn, de la tendresse d'un Schubert, de l'inquiétude fébrile d'un Chopin ? L'ensemble des œuvres musicales est une série de portraits, au même titre que les œuvres des poètes ; l'âme humaine est là comme dans les livres. Les développements merveilleux qu'a pris la musique au XIX[e] siècle ont coïncidé avec cette rénovation de la poésie qui a enrichi le cœur humain de sentiments nouveaux. Les Allemands l'ont

« Quelque chose de *spécifique à la musique* (p. 33). » Cette définition rappelle un peu celle de l'opium donnée par Molière. Hanzlick et son défenseur se seraient épargné bien des contradictions et des subtilités s'ils avaient dit qu'il y a une *pensée musicale*. Mais cette idée, qui devrait être la conclusion de leurs livres et qui paraît être au fond de leur esprit, n'est jamais exprimée par eux ; nous nous en occuperons plus loin.

(1) Voir *Lois*, 2, 668 ; *Kratyle*, 66*a* ; *Timée*, etc.

considérée comme l'art romantique par excellence; ils ont vu en elle « le torrent mystérieux qui s'épanche des profondeurs de l'âme humaine et nous fait sentir le sentiment (1) ». Son immense pouvoir d'expression est attesté par la tendance chaque jour plus forte des musiciens, depuis Berlioz et Wagner, à demander des sujets précis à l'histoire, à la légende, aux poètes de tous les temps et de tous les pays ; il est attesté par leur amour pour la nature, par leur souci de la précision et de la couleur. Il y a une cinquantaine d'années, les peintres travaillaient dans l'atelier; ils faisaient *noir*. Un jour, ils eurent l'idée d'aller peindre dehors, en plein air, en pleine nature, en essayant d'attraper cette chose insaisissable qui leur manquait : la lumière. Les musiciens ont fait un progrès analogue. Dans le drame lyrique surtout, ils abandonnent toutes les vieilles formules pour chercher l'accent vrai, strictement approprié au sujet, l'image directe et saisissante du réel. Entre tel opéra de Rossini et tel opéra contemporain, il y a la même différence qu'entre une arlequinade de Florian ou une idylle traitée par Boucher et une idylle traitée par Bastien-Lepage. Par ce retour à la nature, la musique n'a pas inauguré une méthode nouvelle ; elle est revenue à ses tendances originelles. Seulement, elle fait d'une manière supérieure ce que, dans les temps primitifs, on faisait médiocrement, avec de pauvres ressources. Elle ne se contente plus d'une impression générale et superficielle. Dans ses « *Parerga und Paralipomena* (2) », Schopenhauer loue « le grand Ros-

(1) Schlegel, *Lucinde*, p. 93.

(2) Ch. *Zur Metaphysik des Schönen.* — Comparez l'opinion contraire de Wagner (*Op. und Drame*, p. 61), qui accuse Rossini, à propos de ses fameuses mélodies, de « fabriquer des fleurs artificielles de velours et de soie, de les peindre avec des couleurs savantes, et de remplir leurs corolles vides avec des parfums qui donnent l'illusion de la nature ».

sini pour le mépris avec lequel il a traité le texte des opéras » ; nul n'oserait aujourd'hui soutenir une telle idée. Lorsqu'une tendance est universelle (sauf une ou deux exceptions douteuses), et lorsqu'elle produit des œuvres admirables, n'y a-t-il pas une forte présomption qu'elle est conforme au génie même de l'art ?

Les grands musiciens se sont quelquefois trompés sur l'esthétique musicale ; faut-il cependant ne tenir aucun compte de leur opinion? La musique, dit l'auteur du *Freyschütz*, a un « langage d'un sens riche et mystérieux qui éveille la piété et parle directement au sentiment ». — « L'organe du cœur, dit Wagner, c'est le son ; la musique est son langage artistique ; elle est l'amour qui s'épanche et déborde du cœur. » Le *Traité d'instrumentation* est inspiré à chaque page par des idées semblables. Berlioz a indiqué d'une manière précise l'aptitude de la musique à exprimer les choses de l'âme, et toute la partie critique de son livre paraît dominée par le principe de la vérité dans l'expression ; c'est ainsi qu'avec son habituelle vivacité il flétrit, il repousse avec dégoût certaines parties de l'ancienne orchestration qui étaient traitées seulement en vue des impressions de l'oreille : les altos occupés à doubler à l'octave supérieure la partie de basse ; les trompettes renfermées, jusqu'à Mozart, dans les ignobles limites du remplissage ; les trombones avilis, réduits au redoublement servile, inutile et grotesque de la partie de contrebasse ; la grosse caisse et les cymbales employées sans distinction dans tous les morceaux d'ensemble, les finales et les chœurs... Cette musique lui paraît bonne tout au plus « pour faire danser les singes et accompagner les exercices des joueurs de gobelets, des saltimbanques, des avaleurs de sabre et de serpents sur les places publiques ou aux plus sales carrefours ». Afin de ne pas multiplier les citations, nous nous bornerons à invoquer un dernier témoignage, montrant bien que la musique est autre chose

qu'un jeu spécial de formes vides. Déjà, Luther avait dit : « Après la théologie, je place immédiatement la musique, et je lui accorde les seconds honneurs. » Mais voici quelqu'un qui renchérit sur cette idée : « La musique est une révélation plus haute que toute morale et que toute philosophie ; elle est le vin qui nous anime à des productions d'un ordre nouveau ; elle est la vie idéale rejoignant la vie matérielle ; elle est le seul accès que nous ayons vers ce monde supérieur de la connaissance dont l'homme a le sentiment, mais où il ne peut pas pénétrer ; elle nous fait pressentir la science parfaite et divine (1). » (Beethoven.)

Aussi bien les théories indiquées plus haut sont inadmissibles à cause d'un caractère exclusif qui modifie leur signification générale. Si on éliminait de chacune d'elles la partie négative, on n'aurait rien à leur reprocher. Helmholtz est solidement installé au cœur même de la vérité musicale, quand il parle de l'organisation de notre oreille ou des lois objectives du son, subies par le musicien comme celles de la pesanteur par le statuaire ; Schelling, Hegel et Schopenhauer, malgré leur témérité, ont le grand mérite de nous avertir qu'il faut chercher dans l'œuvre des grands musiciens un sens supérieur ; Herbart et Hanzlick ont parfaitement raison de voir dans une sonate ou une symphonie de Mozart une ingénieuse combinaison de formes, une suite régulière d'arabesques, un jeu ailé de grâce, d'adresse et de conventions : mais aucun d'eux ne possède *toutes* les faces d'une question extrêmement complexe. En outre, leur défaut commun est d'oublier la valeur directement expressive de la musique, si bien mise en lumière par les philosophes anglais, et que je vais

(1) « Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie, » etc., paroles prononcées par Beethoven dans un entretien avec Bettina, et reproduites par cette dernière dans une lettre à Gœthe. (V. *Gœthe's Briefwechsel mit einem Kinde,* II, 193, 194, 197.)

exposer dans les chapitres suivants sous son triple aspect : 1° expression subjective ; 2° expression objective ; 3° symbolisme. Nous arriverons ensuite à l'étude d'un phénomène capital qui peut être appelé la *pensée musicale*, et qui, étroitement lié aux précédents, nous permettra de réunir en une synthèse des systèmes très opposés.

CHAPITRE PREMIER

Les sons et le langage instinctif de l'émotion.

« Tous les instruments sont des voix humaines. »

(R. SCHUMANN.)

« Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première... C'est au cri animal à dicter la ligne qui nous convient. »

(DIDEROT, *Le Neveu de Rameau.*)

I

La voix humaine, — origine commune du langage poétique et du langage musical, — possède, en dehors de toute éducation artistique, un triple pouvoir d'expression; elle peut être tour à tour ou en même temps: 1° une représentation du sentiment; 2° une représentation de certains objets matériels et extérieurs; 3° une représentation de la pensée. Dans le premier cas, elle a pour forme le cri et toutes ses nuances; dans le second, l'onomatopée et tous ses perfectionnements; dans le troisième, le langage proprement dit, tel que l'écriture le reproduit. Ces trois facultés peuvent être distinguées par leur origine et leur degré d'intelligibilité. L'instinct est leur origine commune;

mais les deux premières peuvent être l'œuvre du pur instinct, tandis que la dernière repose, en grande partie, sur la convention. En outre, lorsqu'elle est un produit spontané de l'émotion ou un écho des bruits du dehors, la voix humaine agit directement sur la sensibilité physique de l'auditeur, et ses moyens d'expression, à cause de leur réalisme, sont intelligibles à tous les hommes ; lorsqu'elle est un signe de la pensée, la voix humaine parle à la raison, elle a un sens idéal, et ses moyens d'expression, à cause de leur caractère conventionnel, ont une intelligibilité restreinte. Occupons-nous des deux premiers cas, c'est-à-dire du langage naturel, purement instinctif, et tout d'abord du pouvoir qu'il a de traduire le sentiment.

Comment cette traduction est-elle possible? Entre la vie de l'âme et celle des corps, il y a un abîme pour la raison philosophique ; il n'y en a pas pour la nature. L'expérience commune nous fait constater ce miracle à la fois étonnant et banal : la voix rendant l'émotion sensible à l'oreille, comme le regard la rend visible. On a dit que Condé portait la victoire dans ses yeux ; il serait tout aussi vrai de dire qu'un général la porte dans le ton de sa harangue avant la bataille. Il y a entre les sentiments et les timbres ou les inflexions de la voix un rapport de cause à effet si étroit et si manifeste que nous le transformons instinctivement en rapport de ressemblance et presque en identité.

Suivant une image cicéronienne, la voix vibre sous le choc des passions comme les cordes de la lyre sous les doigts du musicien, et suit les nuances les plus fines du sentiment avec une souplesse dont les limites ne sauraient être fixées. Le proverbe antique : « C'est par le cœur qu'on est orateur, » repose sur une simple observation du langage de l'instinct et de ses effets (1).

(1) Dans le poème intitulé *La parole,* M. Sully-Prudhomme a

On peut distinguer les éléments suivants dans les sons de la voix humaine : leur *intensité*, leur *hauteur*, les *intervalles* (avec leur *étendue* et leur *direction*) qui les séparent, leur *durée*, leur *timbre*, et le *mouvement* de leur succession. Nous avons à rappeler la valeur expressive de ces divers caractères dans le langage naturel et à montrer qu'ils ont toujours été employés dans le chant, point de départ de la musique instrumentale pour des effets identiques (1).

parlé avec un grand bonheur d'expression du langage naturel, seul connu des premiers hommes :

> La peine et les plaisirs s'exhalaient dans les cris :
> La terreur bégayait des prières farouches ;
> Le soupir échangeait les âmes sur les bouches ;
> Dans le rire éclatait l'étonnement joyeux
> Et le discours trahi s'achevait dans les yeux.

Cicéron avait dit moins poétiquement : « Est actio quasi corporis quædam eloquentia quum constet e voce atque motu. Vocis mutationes totidem sunt quot animorum. » (*Orat.*, XVII.) — Et Quintilien : « Quod (pronunciationem *aptam*) maxima ex parte prœstant motus animorum, sonatque vox, ut feritur. » (*Inst. or.*, XI, 3, 61.) — Dans un ordre de faits voisins, on sait comment Montaigne reconnut un jour un huguenot dans un compagnon de voyage : « Il semblait à ce pauvre homme qu'au travers de son masque et des croix de sa casaque, on irait lire jusques dans son cœur ses secrètes intentions. » (*Essais,* l. II, ch. V.)

(1) Les sons employés par la musique ont une analogie naturelle avec le cri et toutes les nuances du langage naturel. Il est à peine besoin de prouver une chose aussi certaine et pourtant méconnue. « Les sons musicaux, dit Lessing, dans un supplément du *Laocoon*, ne sont pas des signes ; ils n'expriment rien ; seules, les *suites des sons* peuvent exprimer ou éveiller les passions. » D'après cette opinion, le son serait analogue au point géométrique, qui, par lui-même, n'est rien, mais qui, réuni à d'autres points, forme une ligne. Un tel jugement est contredit par l'évidence ; le son n'est pas une abstraction, il est toujours caractérisé et n'existe qu'à ce titre. Darwin a dit que tous les bruits de la nature, depuis le bourdonne-

1° L'*intensité* des sons est proportionnée à celle des sentiments exprimés. Si l'homme n'était jamais ému, à peine songerait-il à parler. L'apathie est presque muette; le flegme du scepticisme ou de l'étiquette a le verbe bas; l'émotion échauffe la voix avec le cœur; la passion crie. « Il *faut éclater*, dit l'orateur, sous l'influence de l'enthousiasme, et percer cette enceinte. » Dans la langue musicale, même rapport d'intensité entre les sons et les sentiments. On connaît, dans *Esclarmonde*, la signification de certain coup de cymbales très énergique. Je me bornerai à citer, sans m'y arrêter, la première scène de *Tannhäuser*, après le ballet, où une succession de douceur et d'éclat traduit une succession d'assoupissement et de réveil dans les sentiments du personnage ; et dans le *Faust* de Gounod, la mélodie si connue du premier acte :

A moi les plaisirs, etc.

Le degré d'intensité peut changer absolument le sens

ment de l'insecte jusqu'au fracas du tonnerre et aux accents de l'homme, pouvaient être rattachés à une victoire ou à une défaite dans le combat de la vie. Il y a un sens profond dans cette idée; mais nous n'avons pas besoin d'étendre ainsi la question. Il nous suffit de dire qu'il n'y a pas de son musical sans certains caractères. Or, ces caractères ressemblent à ceux de la voix humaine, et sont, par conséquent, des éléments d'expression.

Hanzlick a émis une opinion opposée à celle de Lessing, mais bien plus étrange. D'après lui, les sons présentent une signification symbolique, analogue à celle que l'on prête aux couleurs. « Le vert, dit-il, est pris souvent comme symbole de l'espérance, le bleu comme symbole de la fidélité, etc.,... mais, lorsqu'elles sont combinées dans une œuvre d'ensemble, les couleurs ne peuvent plus avoir de signification; ainsi, dans un tableau historique, le bleu ne représente plus la fidélité; le vert, l'espérance, etc... Il en est de même des sons : pris isolément, ils peuvent être considérés comme signes de divers sentiments; mais lorsqu'ils sont combinés dans une symphonie, leur signification est nulle. » On s'étonne de trouver de

d'une mélodie, Ainsi, à la fin du 1[er] acte de *Lakmé*, pour exprimer des sentiments de vengeance et d'indignation, l'orchestre reprend (*largement* et avec un double *forte*) le motif qui a paru au début de l'acte en *pianissimo*, pour l'entrée des Hindous venant au point du jour adorer Brahma.

2° La *hauteur* des sons est déterminée par les mêmes motifs que leur intensité. Les émotions faibles maintiennent la voix dans le registre grave; les émotions fortes la lancent dans le registre supérieur (1). Une suite de

telles idées sous la plume d'un des plus célèbres critiques de l'Allemagne. Comparer ici le symbolisme fade et puéril des couleurs avec le langage des sons, c'est confondre la convention la plus arbitraire avec la nature. Pour savoir que le bleu ou le vert représente tel sentiment, où irai-je me renseigner? Pour reconnaître le caractère joyeux ou triste, menaçant ou tendre de certains sons, l'instinct me suffit.

Cette simple observation nous permet de repousser cette autre idée de Hanzlick : « Le compositeur ne peut rien emprunter à la nature; rien transformer; il est obligé de tout créer à nouveau. » Quelles que soient l'importance et la richesse des ressources qu'il trouve dans l'esprit spécial de son art et dans son propre génie, le musicien ne peut pas faire disparaître le caractère originel des éléments qu'il met en œuvre; et ces éléments sont les cris, les soupirs de l'âme humaine. Il est obligé de les employer, comme le peintre les couleurs. Il y a un lien nécessaire, qui, en dépit de sa fantaisie et de ses constructions les plus originales, le rattache à nous. Il n'est pas vrai non plus de dire que « le musicien et l'architecte ont dû créer leurs arts de toutes pièces ». Cette assimilation est inadmissible. Les pierres ne signifient rien par elles-mêmes, avant de figurer dans un ensemble; elles peuvent être employées indifféremment pour une église, une prison, une ville, un abattoir, etc.; les sons, au contraire, antérieurement à toute combinaison, ont une valeur distincte et un sens, parce qu'ils ont nécessairement une certaine couleur, une certaine hauteur et une certaine intensité.

(1) Ainsi, dans le 3[e] tableau de *Faust* (Gounod), lorsque Siebel trouve enfin une fleur qui ne se fane pas dans sa main, on entend monter dans l'orchestre une gamme rapide de la flûte sur la dernière note de laquelle éclate ce cri d'espérance :

Ah! Satan, je ris de toi!

sensations de plus en plus douloureuses nous arrache une série de cris de plus en plus élevés. — En musique aussi, plus un son est haut et intense, plus il est expressif. C'est pour cela que l'*ut dièze* des ténors est si apprécié. Il n'est pas seulement une preuve de richesse dans la voix, mais aussi de puissance dramatique. Le public y voit la passion elle-même, qui, frémissante et toute pure, semble sortir de l'âme.

Il semble superflu d'insister sur ces deux premiers caractères, dont le sens et la double présence dans le langage et la musique ne peuvent être contestés. Nous nous arrêterons plus longtemps sur le suivant.

3° Les *intervalles* jouent un très grand rôle dans la langue parlée. Ils lui donnent sa physionomie et sa vie, parce qu'ils représentent, eux aussi, les degrés de l'émotion. Les gens froids, lents à s'étonner, en usent peu ; les tempéraments vifs et impressionnables en mettent partout. Les méridionaux, dont le discours est souvent une mélodie facile à noter, multiplient et accentuent ces écarts d'intonation, signes de leur exubérance de sentiment. Ils ont en même temps, comme on sait, des aptitudes très grandes à la musique; il y a entre ces deux faits un lien manifeste. Les grands orateurs, qui expriment d'ardentes convictions, se servent de leur voix comme d'un véritable instrument. L'enthousiasme, le patriotisme, l'indignation, sont des forces expansives et explosives qui se transforment mais ne se perdent pas et se retrouvent, soit dans le volume du son qu'elles provoquent, soit dans l'étendue du champ vocal qu'elles font parcourir. La harangue d'un sage, toute de modération et d'intelligence, peut se limiter à quelques notes du médium. Comparez-lui un meeting d'anarchistes ; tous les degrés de l'échelle musicale y sont parcourus. L'observation des faits les plus simples montre que nous sommes tous musiciens en cela. L'annonce d'un mets succulent tire d'un gourmet deux

« oh ! oh ! » à lèvres fermées, qui, comme ceux de Mascarille flagornant les *Précieuses*, sont très distants l'un de l'autre. Il est facile d'imaginer quelques-unes des innombrables circonstances où se reproduisent ces deux notes, dont l'écart est toujours fixé par l'intensité du sentiment. La colère, la gaîté, la haine, la menace, la peur, la souffrance, les affections agréables ou pénibles, les plus légers changements d'humeur, produisent de tels effets.

En musique, nous retrouvons ces deux lois : *a*) le musicien supprime ou réduit les intervalles là où il veut exprimer des sentiments calmes ou l'inaction de la volonté ; *b*) il les multiplie et les étend, là où il veut exprimer des sentiments violents.

On ne peut citer d'exemple plus typique pour montrer l'application de la première loi que la mélodie de Beethoven: *An die entfernte Geliebte* (op. 98, nº 2). Le sujet de cette mélodie est un tableau de la paix extérieure et intérieure, condition du bonheur : « Là-bas, dans cette paisible vallée, *s'endorment* les soucis et les peines... » La phrase musicale qui accompagne ces paroles comprend treize mesures, toutes écrites sur la même note: un *sol* naturel qui se répète quarante fois de suite (1). Voilà

(1) Cf., dans *Manon*, la phrase du 1er acte :

Il semble qu'une main de fer
Me mène en un autre chemin
Et malgré moi m'entraîne devant elle.

Et à la fin du 3e acte :

Ne parle pas d'amour ;
C'est l'heure de prier ; on m'appelle là-bas.

Dans le *Faust* de Gounod :

Voici la rue
Où tu m'as vue
Pour la première fois.

comment Beethoven a rendu le sommeil des passions et cette ataraxie de la solitude que rien ne vient troubler. Comparez à cette mélodie ce passage de la Damnation de Faust (quatrième partie), tout brûlant de passion (1), et où les intervalles sont très grands :

d'a - mour *l'arden-te* flamme *con - su - me* mes beaux jours

Nous montrerons l'application simultanée de ces deux

Dans *Mignon :*

Demain, dis-tu ? qui sait où nous serons demain ?

Dans *Lackmé* (duo du 3e acte) :

C'est un serment que tu pourras tenir ;
Je ne crains pas, va ! que tu sois parjure :
Je vais mourir.

Au 1er acte d'*Haydée*, à la fin de la scène du somnambulisme

A toi, Raphaëla, la moitié de mes biens.
Quant à l'autre moitié, jure de la remettre
Au fils de Donato, s'il existe encor ;... Tiens !
Tiens ! tu lui remettras, sans l'ouvrir, cette lettre.

Etc.

(1) Cf. le motif de la vengeance dans *Siegfried* (p. 125 de la partition pour piano) et celui du désir d'amour (p. 199-201-203), etc., etc. Là, les intervalles marquent bien précisément la passion. — V. dans l'*Alceste* les paroles de Jacob (no 11) :

Fuyez tous, fuyez tous !
Votre aspect coupable
Redouble mon juste courroux ;

dans *Esclarmonde* (4e tableau), le grand intervalle placé à la fin de ces deux vers :

Et cependant, ce nom, je le connais :
Tu t'appelles l'*Adorée !*

principes dans deux exemples tirés d'œuvres classiques et populaires.

Carmen représente de la manière suivante l'indifférence d'un amant qu'elle veut réveiller :

non — tu ne m'aimes pas — non,
non! — Car — si tu m'ai - mais
là - bas là - bas — tu me sui -
-vrais. — D. JOSÉ Car - men! — *Car - men!* —

La première phrase exprime, comme la mélodie de Beethoven, ce calme parfait de la sensibilité que Carmen, par un jeu d'ironie, feint d'avoir elle-même, pour mieux marquer l'indifférence qu'elle veut combattre; l'intervalle de sixte qui vient à la suite est, au contraire, un élan d'amour, un cri de tendresse, de reproche et de supplication; il est comme une poussée de force vitale se détachant sur la monotonie du dessin précédent, avec le relief et la spontanéité d'un geste provoqué par un sursaut d'émotion.

Le second exemple sera tiré de la scène des enchères, dans la *Dame Blanche*. Il y a là quatre personnages inégalement passionnés. Le premier, représentant de la loi et sans intérêt personnel dans le débat, a l'impersonnalité d'une abstraction : C'est le greffier Mac-Irton. Les deux autres, qui se disputent le domaine, ont la passion de deux

rivaux aux prises dans un duel de plus en plus vif : c'est Georges Brown et Gaveston. Le quatrième, enfin, est le plus ému de tous, puisqu'il doit recueillir les bénéfices de la victoire, et a pour rôle d'exciter les deux enchérisseurs en les piquant au jeu : c'est Anna. Si le minimum de l'émotion est chez le scribe qui rédige le procès-verbal de la lutte, le maximum est chez la *Dame Blanche* qui la conduit et la fait aboutir. Considéré au point de vue des intervalles, le langage musical de ces quatre acteurs de la scène correspond exactement au degré d'émotion de chacun d'eux.

MAC-IRTON





Même absence d'intervalles dans les phrases suivantes, où ce n'est point un homme qui parle, mais une formule de loi : *le - jour - même, à mi - di, le - prix - de - cet - te - ven - te sera - pa - yé - comp - tant, en - nos - mains, ou - si - non,... et - fau - te - de - four - nir - cau - tion - suf - fi - san - te,* etc.... Toutes ces syllabes sont dites sur une note invariable (1).

(1) On peut comparer à ces paroles de Mac-Irton celles de frère Laurent dans *Roméo et Juliette* de Gounod (acte III, 11) :

Témoin de vos promesses,
Gardien de vos tendresses,
Que le Seigneur soit avec vous !

Ici encore l'homme disparaît devant un principe : l'idée religieuse

Voici, maintenant, un échantillon du langage des deux enchérisseurs :

GAVESTON

De fu - reur je fré - mis je frémis

de rage: Eh bien! Quatre-cent-cin - quan - te!

Les chiffres, successivement proposés par eux, sont répétés par le greffier; seulement Gaveston et G. Brown donnent à ces chiffres la signification d'une volonté opiniâtre et d'un défi, tandis que Mac-Irton les consigne sur son papier avec l'indifférence d'un homme qui s'acquitte d'une fonction banale; aussi, sous cette seconde forme où elle paraît, l'idée ne produit-elle plus aucun intervalle :
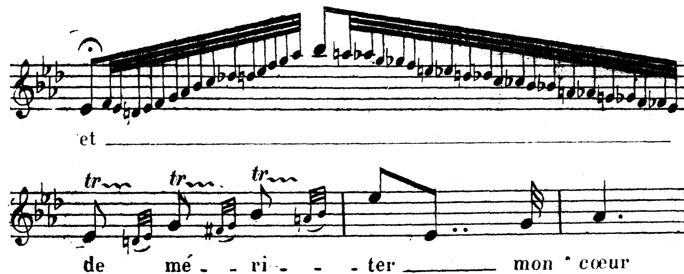
Quatre - cent - mil - le francs!

le domine. Ces trois vers sont dits sur un *sol* répété 21 fois. — Cf. dans l'*Alceste* de Gluck les paroles de l'oracle :

Le roi doit mourir aujourd'hui
Si quelque autre au trépas ne se livre pour lui;

tout le chœur des dieux infernaux (acte III) et les paroles de Charon (n° 24) : « Charon t'appelle; entends sa voix! » — Comparez aussi, dans *Manon Lescaut* (acte Ier), la double notation de ces mots : *Comme l'oiseau qui suit en tous lieux le printemps,* lorsque c'est Desgrieux qui *lit* la lettre qu'il vient d'écrire (p. 129 de la partition pour piano), et lorsque c'est Lescaut qui *relit* la même lettre (p. 156). L'un est ému, l'autre est sans émotion, ce qui explique la double manière dont les paroles sont notées.
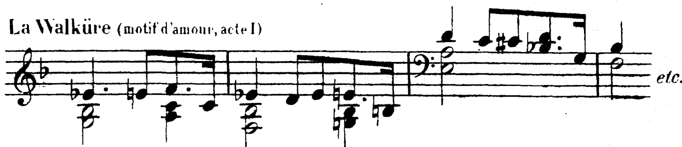
Quant à la *Dame Blanche*, voici la fin de la phrase par laquelle elle pousse G. Brown au suprême effort :

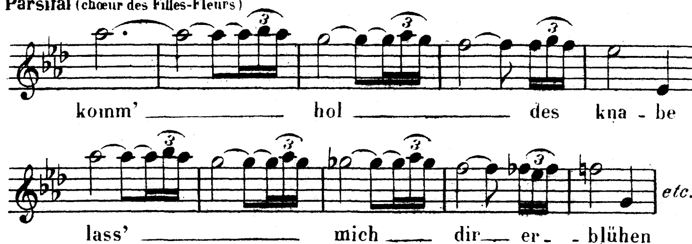


Ces exemples parlent aux yeux et permettent d'affirmer la conformité de l'art musical avec les manifestations instinctives de la vie par la voix humaine. Une émotion est une force qui produit une série de phénomènes reconnaissables et identiques, puisque, sous les diverses formes qu'elle prend, elle conserve toujours son énergie première. Une fois née dans l'âme, elle agit comme un excitateur sur les nerfs, qui la transmettent aux muscles comme une secousse manifestée ensuite à l'oreille par les modifications de la voix. On peut voir dans le musicien qui compose une mélodie une sorte d'appareil spécial, à demi conscient, auquel la nature fait tracer une sorte de graphique des passions.
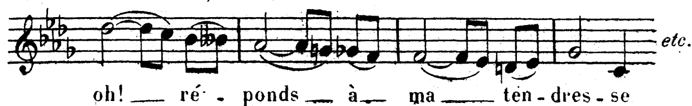
Nous pouvons ajouter un autre argument à ce qui précède. Il y a des émotions qui supposent une grande dépense d'énergie, un effort de l'âme contrariée par un objet dont elle veut triompher; la voix qui les traduit est comme un courant rapide qui rencontre un obstacle et s'élève pour le franchir. Il y en a d'autres qui n'impliquent aucune idée de lutte : ce sont les émotions tendres ; or, la manière dont la tendresse est exprimée en musique confirme ce qui vient d'être dit. Elle donne toujours lieu à des dessins mélodiques où les intervalles sont extrêmement

réduits. On remarquera la prédominante des intervalles de demi-ton dans les fragments suivants, tous écrits sur un texte qui exprime l'amour tendre ou voluptueux (1).
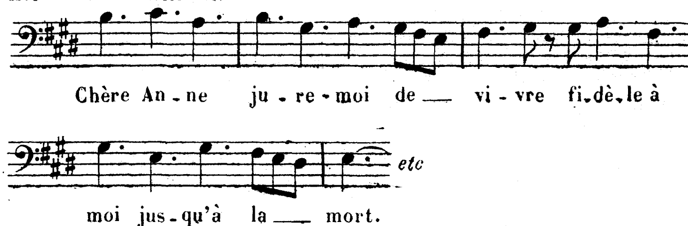




Samson et Dalila (acte II, scène III)



Henri VIII (acte II, scène VI)
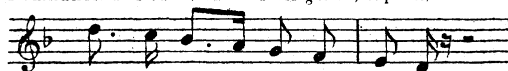


(1) Cf. le chant *très lié* des violoncelles qui accompagne la phrase d'Escamillo avant son entrée dans le cirque :

Si tu m'aimes, Carmen, etc.
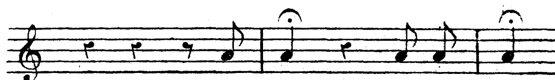
Dans *Esclarmonde*, une phrase du même genre au moment où Roland aperçoit Esclarmonde dans l'île enchantée et où la magicienne répond : « Je suis une femme qui t'aime. »

Damnation de Faust (romance de Marguerite, 4e partie)



Si du chant nous passons à la musique d'orchestre, nous constatons que les instruments auxquels on fait habituellement exprimer la tendresse, et qui semblent, en effet, les mieux appropriés à ce rôle, sont le violon et le violoncelle. N'est-ce pas, indépendamment de leur timbre, parce qu'il leur est permis de passer sans effort sensible d'une note à l'autre, — alors que les instruments à vent ne peuvent effectuer ce passage sans un léger surcroît de force, — et aussi parce qu'en faisant glisser son doigt sur la corde, l'exécutant peut, quand il le veut, supprimer les intervalles (1)?

Pour la même raison, le musicien supprime quelquefois complètement les intervalles et se borne à répéter la même note, lorsqu'il veut exprimer la tendresse de l'âme qui est en possession d'un bonheur parfait, et, par conséquent, n'a plus qu'à s'abandonner, sans faire usage de son énergie. Ainsi la Juliette de Gounod dit à Roméo :



(1) Le poète use d'un procédé analogue à celui du musicien lorsqu'il veut exprimer la tendresse : il supprime les intervalles habituels du vers, c'est-à-dire les accents rythmiques ou repos placés à la fin des hémistiches :

> Cependant, la tendresse inexprimable et *douce*
> *De l'astre,* du vallon, du lac, du brin de mousse
> *Tressaillait,* plus profonde à chaque instant *autour*
> *D'Eve,* qui saluait du haut des cieux le jour.

4° Les intervalles peuvent être ascendants ou descendants; mais leur direction n'est pas arbitraire.

Là où le sentiment se développe et s'affirme, la voix monte; là où la passion s'éteint, la voix tombe (1). C'est pour cette raison qu'en général nos phrases se terminent par un intervalle descendant, la fin du sens coïncidant avec celle de l'émotion et du mouvement intérieur qui le soutenait. Toute phrase qui implique une aspiration vers un objet élève le dessin vocal; elle lui donne une direction opposée, si elle implique un retour de l'âme sur elle-même. Voyez, par exemple, la manière dont nous posons une question et celle dont nous répondons. Helmholtz (2), notant les deux phrases : « Es-tu allé te promener ? » et : « Oui, je suis allé me promener », trouve que la première se termine par un intervalle de quinte au-dessus du ton moyen, et la seconde par le même intervalle renversé. Ces deux intervalles de quinte se retrouvent, avec la même disposition, dans l'épigraphe curieuse que Beethoven a mise en tête du final de son quatuor en *fa* majeur (*Op.* 135) et dans lequel il a noté les mots : « Le faut-il? — Il le faut », transcription tirée d'un règlement de comptes avec sa femme de ménage (?), ou, à coup sûr, d'un entretien familier (3). La voix suit les hauts et les bas de la passion. Grétry raconte que pour prouver à un homme de lettres le caractère musical du langage, il nota le *bonjour* que son contradicteur avait dit en entrant chez lui et le convainquit ainsi. (*Essai sur la musique*, t. I, p. 238.) Haydn répondait à un ami qui lui demandait de ses nouvelles (4) :

(1) Quintilien : « Attollitur (vox) concitatis affectibus, compositis descendit. » (*Inst.*, or. XI, 3, 65.)

(2) *Loc. cit.*, p. 392.

(3) V. Nohl, *Biographie de Beethoven*, t. III, p. 680, avec la note de l'appendice, et Wasilewski (*Beethoven*, Berlin, 1888, t. II, p. 285.)

(4) *Je suis vieux et bien malade.* (Cité par Grove. *Dict. of Music*, art. *Hydn.*)

alt und Schwach bin ich

Entendez, au contraire, le langage de l'homme que tient en éveil (*erectum*) une force quelconque de l'âme, telle que la convoitise, l'indignation ! Tout son langage se *redresse*, dans le sens exact du mot.

L'application, en musique, de ces principes, est facile à montrer. Il y a d'abord un certain nombre de passages qui sont une notation évidente du langage naturel, comme ces questions tirées des ***Huguenots*** (duo de Marcel et de Valentine), dont l'une exprime l'étonnement et dont l'autre est une protestation :

Ra - - oul ?

qui ? peur ? moi ?

Voici d'autres exemples en dehors du récitatif :

Toutes les phrases interrogatives, en musique, ont une direction ascendante (1), surtout lorsqu'aux motifs d'ordre purement logique qui déterminent le sens de la proposition s'ajoutent, comme dans les deux cas précédents, des raisons de sentiment qui tendent au même résultat. La règle, pourtant, n'est pas absolue, parce qu'elle ne

(1) V. des exemples de questions musicales dans le lied de Schumann *Frage* (op. 35, sur 12 poésies de Kerner), nos 9, 12, etc... Il y a, bien entendu, des exceptions, mais il est presque toujours facile de les expliquer.

l'est pas non plus dans le langage ordinaire ; mais c'est le cas de dire que les exceptions la confirment. Il y a des phrases qui, avec l'apparence de l'interrogation, expriment un jugement positif ou sont une pure exclamation ; il faut distinguer les questions qui demandent une réponse et celles qui n'en demandent point; celles qui représentent une certaine anxiété de l'âme en éveil, et celles qui, au contraire, expriment une défaillance. C'est ainsi que la phrase suivante : « Pourquoi cet outrage (1) ? » est notée dans *Tristan et Iseult* avec un intervalle descendant de huitième, parce qu'elle est un simple gémissement. En second lieu, la forme interrogative peut être dominée par des circonstances et des faits extérieurs plus importants que la question elle-même. Dans ce dernier cas, la notation exacte du sentiment ou de l'idée est subordonnée au souci de la vérité objective. Par exemple, dans le prologue de *Rheingold*, il est possible que les filles du Rhin questionnent Albéric avec des intervalles descendants parce qu'elles nagent dans la partie supérieure des eaux et qu'Albéric leur réponde avec des intervalles ascendants, parce qu'il est placé tout en bas du fleuve, dans la fente d'un rocher : la forme des questions et des réponses serait ainsi subordonnée à la position relative des personnages et à la

(1) « Warum mir diese Schmach? » (II, 2.) — V. dans le *Messie* de Hændel (3e partie, p. 508 de l'édition Rimbault), une série d'une trentaine de questions d'où la forme interrogative musicale est absente. — V. aussi Bach, *Passion de saint Jean*, nº 15, et les chœurs nºs 107, 108, 114, 140, 146 de la collection Ludw. Erck (Leipzig, 1850.) — V. dans le duo de *Marcel et Valentine* (Hug.) ces paroles de Marcel : *Mais, moi seul, que pourra tout mon zèle?* — Le musicien néglige quelquefois, sans raison, de se conformer au sens formel de la phrase poétique. Il ressemble alors au peintre qui subordonne la vérité particulière du sujet traité à une vérité plus générale ou à une préoccupation purement artistique. Ainsi Jordaëns, dans un tableau religieux, traite certaines figures comme si elles appartenaient à de gros buveurs flamands...

direction nécessaire de leurs voix. Remarquons enfin que, dans le langage parlé, l'influence d'une question sur le mouvement de la voix se fait sentir souvent, non sur tout l'ensemble de la phrase, mais seulement sur les premiers mots. Dans une longue proposition commençant par *pourquoi*, il nous arrive communément de n'insister que sur ce premier mot, d'en bien séparer les deux parties par un intervalle plus ou moins grand, et une fois que nous avons ainsi marqué l'interrogation, de laisser tomber la voix sur les autres parties de la phrase. Il en est de même en musique. Voyez, par exemple, la mélodie des *Huguenots* (acte II) :

Beauté divine,
Enchanteresse, etc.;

ou celle de *Manon* (III, 2) :

N'est-ce plus ta main
Que cette main presse?

Le musicien met, si l'on peut dire, le point d'interrogation après les premières notes de la phrase et s'occupe ensuite de traduire d'autres nuances de la pensée.

En général, toute forte émotion donne à la phrase une direction ascendante. On connaît ces accents de passion : « O Mathilde, idole de mon âme ; » et : « Oui, tu l'as dit, tu l'as dit, je t'aime. » Je citerai, comme contraste, quelques exemples empruntés à un des sujets favoris de la musique moderne. Wagner, au commencement de son ouverture pour *Faust*, s'exprime ainsi :

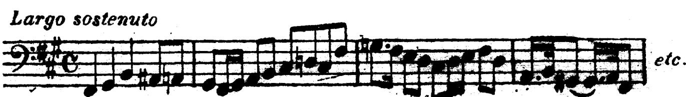
(contre-basse)

p

On peut distinguer dans cette phrase des éléments nombreux d'expression. Le seul que nous voulions signaler ici est la direction du dessin mélodique. Il y a là une ligne qui, après une chute profonde (intervalle de quinte), se relève quelque temps pour retomber ensuite plus bas encore (intervalle de huitième), et se perdre dans un bas-fond obscur. C'est l'image de l'âme qui se replie sur elle-même, impuissante et découragée, se ranime un instant, puis s'affaisse et se perd dans une sorte d'abîme.

Berlioz a exprimé le même sentiment d'ennui dans la phrase suivante (*Damnation de Faust*, 2e partie, sc. 3e) :

Faust, seul, dans son cabinet de travail :



Nous retrouvons ici les mêmes éléments d'expression ; le dessin mélodique diffère, mais confirme les observations déjà faites. Il se divise en deux parties : l'une ascendante, ayant son point culminant au *sol* naturel, qui coïncide avec le maximum d'intensité dans le son, l'autre descendante et comme retombant dans le néant. Dans la première, la ligne mélodique fléchit deux fois après s'être élevée, image de la volonté qui a deux défaillances dans l'effort ; dans la seconde, ces nuances d'expression sont reproduites avec un ordre inverse, ce qui représente une défaillance interrompue par un faible retour d'énergie. Les triples croches de la dernière mesure sont comme les spasmes de la force vitale qui semble mourir.

Il y a, d'ailleurs, un moyen bien simple de constater, sur ce point spécial, la conformité du chant avec le langage naturel. Si l'on prend les mélodies d'un opéra, et si l'on en récite les paroles en suivant le dessin musical, mais sans tenir le son et en diminuant un peu les intervalles,

on verra presque toujours que le dessin musical peut très bien repasser dans le langage, et qu'il est, sinon le type unique, du moins une des formes possibles de la diction naturelle. On pourra faire cette constatation non seulement sur le récitatif, mais aussi sur la plupart des mélodies (1).

5° Les sons, considérés au point de vue de leur *durée* ou de leur *enchaînement*, peuvent être *piqués* ou *liés*. Ils sont l'un ou l'autre selon la nature du sentiment qui les produit. Le rire se traduit instinctivement dans le langage habituel par une série de notes piquées. C'est ainsi que l'a noté Wagner en lui conservant son jet de notes perlées, en même temps que sa progression ascendante ou son dessin capricieux, lorsqu'il fait rire les Filles-Fleurs dans Parsifal (pp. 132 et 133 de la partition pour piano), les Filles du Rhin devant le nain Albéric (1er tableau du *Rheingold*) et devant Siegfried (*Götterdämmerung*, p. 256, 257, 262, de la partition pour piano), ou les Dieux avant leur entrée dans le Walhalla (dernier tableau de *Rheingold*) (2). C'est ainsi que Massenet l'a noté, à la fin du trio : « *Revenez, Guillot, revenez*, etc... » — Nous gémissons, au contraire, sur des notes tenues ou *liées*, et cette forme d'expression est passée aussi en musique. Il n'y a qu'à ouvrir la première partition venue pour s'en convaincre. Nous nous contentons de signaler ces deux modes d'expression de la joie et de la douleur, sans étudier leurs nuances intermédiaires. Cette étude nous mènerait trop loin, et, sans

(1) V. par exemple dans la *Damnation* la notation des phrases : « Vraiment, pour un docteur, la demande est frivole, » et toute la fin de la scène (pp. 70-73 de la partition pour piano) : « Eh ! que me fait demain, quand je souffre à cette heure? (p. 346) » — V. le début de la mélodie de Gounod : « Ah! si vous saviez comme on souffre! », l'air de *Manon :* « Je suis encore tout étourdie, » etc.

(2) Dans cette scène, le rire est exprimé par un pizzicato des instruments à corde.

compromettre les principes déjà posés, elle échapperait à toute précision.

6° Les *timbres* jouent un rôle très important dans le langage. Ils diffèrent selon le climat, la race, le sexe, l'âge, le caractère, la nature et le degré de la passion, l'humeur du moment. L'analyse distingue en eux deux éléments. L'un, résultat d'une disposition naturelle constante, est fixe; l'autre, provoqué par les circonstances, peut se modifier indéfiniment. Le timbre représente à la fois la partie permanente et la partie changeante de notre vie physique et morale. Il est à la parole ce que le teint est au visage. En entendant une personne sans la voir, nous pouvons, d'après la *couleur* de ses paroles, deviner quelquefois son sexe, son âge approximatif, ses sentiments actuels, et quelque chose de son caractère. Les observations auxquelles peut donner lieu l'étude des modifications du timbre dans le langage, et de leur rapport avec celles du sentiment, ont bien souvent inspiré les auteurs comiques et les comédiens ; elles ont donné lieu à une amusante saynète dans laquelle une jeune fille ne répond à tout ce qu'on lui dit que par un « oh ! Monsieur ! » reproduit avec toutes les nuances que peuvent provoquer la modestie, la surprise, le regret, la peur, le plaisir, l'amour ingénu, etc...

Le musicien choisit les timbres dont il se sert d'après cette double signification, générale et spéciale, qu'ils ont dans le langage. Si le livret de son opéra lui propose un rôle de mère ou un rôle de jeune fille, comme Fidès et Bertha, il écrit le premier pour voix de contralto, et le second pour voix de soprano ; un rôle de vieillard et de jeune homme amoureux, comme Don Diègue et Rodrigue, il écrit l'un pour voix de basse et l'autre pour voix de ténor. De même, il prend le hautbois et non le trombone pour exprimer l'amour et la tristesse de Roméo, les contrebasses ou les tubas et non la flûte pour peindre l'ennui de Faust. En tout cela, c'est bien le souvenir de la voix humaine qui

le détermine. Notre instinct, formé par l'expérience, associe tel timbre de la voix à tel caractère et à tel sentiment : le musicien respecte et reproduit ces rapports établis par la nature ; c'est là une règle élémentaire de l'art. Imagine-t-on le grand-prêtre de la *Flûte enchantée* avec une voix de ténor ou Roméo avec une voix de basse ?

7° Le langage a enfin un *mouvement*, provoqué soit par le degré ou la nature de l'émotion, soit par des causes extérieures. Une conversation avec un homme indifférent, sans rien dans le cœur et dans l'esprit, traîne en une longueur insupportable (adagio) ; l'entretien de la jeunesse vive et heureuse a une allure plus vive (andantino, allegretto) ; la parole de l'homme emporté par un sentiment violent, devient un allegro ou un presto. Comme exemple de ces trois degrés en musique, on peut prendre la peinture de l'ennui de Faust (dans Berlioz, Wagner et Gounod) ; l'allegro de la symphonie pastorale (gaîté des gens de la campagne), et enfin, un chœur comme celui des pillards au commencement de *Patrie* (Paladilhe).

Nous devons arrêter ici cette analyse. Il nous suffit d'avoir montré, dans le langage, l'existence d'éléments musicaux. Toute parole vivante et expressive les contient ; celle où les sons ne seraient distincts les uns des autres, ni par l'intensité, ni par la hauteur, ni par les intervalles, et qui n'aurait ni timbre, ni mouvement, ni rythme, cette parole ne serait plus humaine ; elle serait morte comme celle des inscriptions lapidaires : mais il n'en existe pas de semblables. La reproduction de ces divers caractères par le chant est certaine, quoiqu'on ne puisse établir avec rigueur que le principe même de la ressemblance. Là où la voix met un intervalle, rien n'oblige le musicien à mettre une quinte plutôt qu'une quarte ou une sixte ; là où la voix a un timbre doux, rien ne l'oblige à choisir le hautbois plutôt que le cor anglais ; c'est une simple direction que la nature lui donne et qui lui laisse une certaine li-

berté d'action. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que cette direction est très nette et constamment observée. Le langage de l'instinct se retrouve dans toutes les formes du langage artistique. Il sert d'abord de base à l'art de la déclamation. Voici la règle que Samson donnait à Rachel :

« Pour bien jouer la comédie, il faut deux choses : la vérité et la grandeur ; car chez Corneille et chez Racine, tout est à la fois vrai et grand. Lors donc que vous avez un sentiment énergique ou tendre à exprimer, il est bon de commencer par ce que vous avez fait pour Eriphile, c'est-à-dire par traduire *en langage un peu vulgaire*, *en langage de petite fille*, ces vers de tragédie, *afin de leur donner un accent de vérité ; puis*, *l'accent trouvé*, *élevez-le*, *sans l'altérer*, *jusqu'à la dignité tragique*, en l'enveloppant dans une note harmonieuse, et vous aurez ainsi la vérité du ton et la beauté du son (1). » Le langage naturel sert de base, en second lieu, à l'art du chant. Tous les grands maîtres (Nourrit, entre autres) n'ont cessé de dire que le secret du talent et du charme, chez le chanteur, n'est autre qu'une diction et une expression naturelles, rapprochées le plus possible du langage de l'instinct.

Ce dernier sert de base, enfin, à la composition (2). Comment procède le musicien qui veut mettre des paroles en musique ? Comme le comédien, il s'empare d'abord de leur sens, s'approprie le sentiment qu'elles contiennent, et le laissant agir sur lui, soit par l'expérience directe, soit par l'imagination, il *se met à la place d'une personne qui parlerait sous l'influence de ce sentiment :* c'est ainsi qu'il trouve le dessin et le caractère d'une bonne mélodie. Lulli avait l'habitude de lire à haute voix les vers qu'il voulait

(1) Legouvé, *L'art de la lecture*, p. 274.

(2) « En entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter. » (Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, p. 259.) « L'ancien opéra français, depuis Lulli jusqu'à Gluck, était fondé sur la déclamation. » (*Id.*, *ibid.*, p. 261.)

mettre en musique afin de trouver le dessin mélodique. Mais voici un témoignage plus précieux. Berlioz raconte qu'un jour, s'étant mis en tête de faire une cantate avec chœurs sur le petit poème de Béranger intitulé : *Le cinq mai*, il trouva assez facilement la musique des premiers vers, mais fut arrêté court par les deux derniers, les plus importants, puisqu'ils sont le refrain de toutes les strophes :

> Pauvre soldat, je reverrai la France ;
> La main d'un fils me fermera les yeux.

« Je m'obstinai en vain pendant plusieurs semaines à chercher une mélodie convenable pour ce refrain ; je ne trouvais toujours que des banalités sans style et sans expression. Enfin, j'y renonçai. Deux ans après, n'y pensant plus, je me promenais à Rome sur une rive escarpée du Tibre qu'on nomme la *Promenade du Poussin ;* m'étant trop approché du bord, la terre manqua sous mes pieds, et je tombai dans le fleuve. En tombant, l'idée que j'allais me noyer me traversa l'esprit ; mais, en m'apercevant après la chute que j'en serais quitte pour un bain de pieds, et que j'étais tout bonnement tombé dans la vase, je me mis à rire et je sortis du Tibre en chantant :

> Pauvre soldat, je reverrai la France,

précisément sur la phrase si longuement et si inutilement cherchée deux ans auparavant. « Ah ! m'écriai-je, voilà « mon affaire ; mieux vaut tard que jamais ! » Et la cantate s'acheva (1). »

(1) *A travers chants*, p. 325.

II

L'expression musicale une fois admise en principe, quel est le degré d'exactitude auquel cette expression peut atteindre ?

Si certains critiques considèrent les sons comme dénués d'analogie avec toute réalité, et ne remplissent les formes musicales que de « l'activité d'une vie purement spirituelle qui s'anime elle-même » (Hanzlick), ou bien s'accommodent très volontiers de la signification très vague qu'ils y voient, sous prétexte que « le bonheur consiste dans les impressions et les sentiments indéterminés », d'autres, au contraire, en font l'expression *adéquate* du sentiment. Aristote avait déjà cette opinion ; il opposait aux signes conventionnels et arbitraires des passions tels que les gestes et les couleurs (σημεῖα), la musique, image de l'âme identique à son objet (ὁμοίωμα) (1). Ainsi pensent un certain nombre de modernes enthousiastes. Ils voient dans la musique une révélation directe et immédiate (Uroffenbarung) de l'homme intérieur ; non le signe de l'émotion, mais l'émotion elle-même, l'âme qui parfois déborde d'un cœur trop plein et se répand au dehors. Ils croient que chaque

(1) *Politique,* liv. VIII, ch. v. Mentionnons une dernière méthode, surtout remarquable par la patience qu'elle suppose Dans son *Æsthetik der Tonkunst* (pp. 123, 143), M. Engel fait une longue et méticuleuse analyse de l'air de *Florestan* et s'efforce de déterminer les situations et les personnages auxquels il pourrait s'appliquer. Cette méthode ne nous paraît pas susceptible d'aboutir à un résultat précis.

sentiment a, pour se faire connaître, un son spécial et approprié, comme chaque idée de l'esprit a un mot qui lui correspond, et ils considèrent le langage de l'émotion comme aussi sûr et aussi précis que celui de la pensée (1). (Schubart, Pœlitz, A. S. Marx, Greel, etc., ont soutenu cette thèse.) « La musique est l'idéal lui-même » dit Vischer. Reicha semble se ranger à côté des précédents quand il définit la mélodie : le langage du sentiment.

D'autres, moins radicaux, s'efforcent de montrer que le sentiment peut être observé sous divers aspects, et que la musique, sans le traduire tout entier, en reproduit certains caractères. De là des analyses subtiles et des distinctions souvent fastidieuses. On attribue à la musique tantôt le pouvoir de dessiner la forme (?) des affections morales (*die formale Seite*, *die Stimmung*) ; tantôt de marquer ce que la sensibilité a de commun avec le mouvement (*die Erregung*, *das Dynamische*) ; tantôt de reproduire la simple intensité du sentiment (2).

Nous ne chercherons pas à choisir parmi tant d'ingénieuses idées, et nous dirons simplement que les sons musicaux ont la même exactitude, au point de vue de l'expression, que ceux du langage naturel. Les premiers ont avec les autres la même ressemblance que les couleurs artificielles employées par le peintre avec les couleurs naturelles. Cette réponse est bien commode par sa simplicité, mais elle est la seule logique et la plus nette que l'on puisse faire à une question pour laquelle on s'est

(1) Cicéron avait déjà exprimé cette idée : « Omnis motus animi *suum quemdam* a natura habet wultum et *sonum* et *gestum*. » (*De Orat.*, III, 57.)

(2) « La musique exprime ce qu'il y a de commun entre le sentiment et le mouvement. » (Ch. Lévêque, *Journal des savants*, janvier 1881, p. 28.) Cette opinion a été adoptée par M. Camille Bellaigue dans ses brillantes études sur la musique. (*Revue des Deux-Mondes*.)

donné tant de mal. M. J. Weber, qui a étudié la question et qui, malgré les inexactitudes qu'il a relevées dans le livre de Hanzlick et les réserves qu'il lui oppose, semble conclure dans un sens négatif, trouve que l'embarras où l'on est de s'entendre provient en partie de la difficulté, et même de l'impossibilité qu'il y a de traduire les effets de la musique par le langage articulé (1). Mais pourquoi chercher là le critérium? Toute difficulté disparaît si l'on se borne (pour ce point spécial du problème, — tous ses autres aspects étant réservés) à rapprocher la musique de la partie instinctive et générale du langage, à constater leur analogie, et à attribuer à l'une le même pouvoir d'expression qu'à l'autre. Cette solution permet, en même temps, de répondre à une objection importante.

On cite souvent, pour montrer l'incertitude de l'expression musicale, des mélodies qui ont été adaptées sans changements notables à des situations très diverses. « Pour faire un chœur funèbre dans *Iphigénie en Tauride*, dit M. Weber, Gluck s'est contenté de prendre le motif principal d'un chœur d'*Iphigénie en Aulide*, de manière qu'on chante :

Contemplez ces tristes apprêts,
Mânes sacrés, ombres plaintives,

avec la même mélodie sur laquelle, dans le second de ces ouvrages, on chante à l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie :

(1) « Un fait auquel personne ne paraît encore avoir fait attention, c'est qu'il n'est nullement nécessaire ni possible que toute musique ait une expression propre... Si l'on trouve incontestablement des mélodies ayant un caractère bien marqué, d'autres et peut-être la plupart ont une expression moins déterminée ; souvent même, elles sont agréables sans avoir d'autre mérite. » (*Les Illusions musicales*, p. 195.)

Que d'attraits, que de majesté !
Que de grâce, que de beauté !

Dans son livre paru un an après le livre de M. Weber, M. Engel (1), reprenant cet exemple, signale un troisième emploi de la même mélodie dans l'opéra de *Titus* (air de *Sextus*), paru en 1731, vingt-huit ans avant *Iphigénie en Tauride*. M. Engel cite encore un fait qui lui paraît plus difficile à expliquer. Bach s'est servi d'une même mélodie dans son *Oratorium pour Noël*, et dans une cantate païenne, *Le Choix d'Hercule*. La première fois, la mélodie exprime l'innocence de l'enfant Jésus endormi :

Schlafe, mein liebster, geniesse die Ruhe ;

la seconde fois, elle est accompagnée à peu près des mêmes mots :

Schlafe, mein liebster, und pflege der Ruhe,

mais elle est chantée par la *Volupté* berçant le sommeil d'Hercule.

On pourrait multiplier ces exemples sans être en droit d'en tirer aucune conclusion sceptique. Il faut d'abord remarquer qu'en répétant telle mélodie, Gluck et Bach ne voulaient probablement pas qu'elle fût dite toujours de la même façon. Le dessin mélodique et le rythme ne sont pas les seuls moyens d'expression ; il y en a d'autres (l'intensité des sons par exemple, et surtout le timbre), qui sont aussi importants, et qui peuvent varier beaucoup, le motif restant le même. C'est au chanteur à s'en servir, et au critique à en tenir compte. Dans le quatuor du 1er acte de *Fidelio*, le même air est chanté quatre fois de suite, en

(1) Æsthetik der Tonkunst. (Berlin, 1684.)

forme de canon, par Marceline, Léonore, Rocco et Jacquino. Mais s'imagine-t-on que Beethoven demandait aux quatre personnages la même expression ?

Sans nous arrêter à cette idée, rappelons que le langage naturel, principe du langage musical, a toujours un sens, mais un sens moins précis que le langage de la pensée. Le même cri peut exprimer la peur, la colère, la suprise, le désespoir, la haine... Le même soupir peut être celui d'un malheureux vaincu par la douleur, d'un épicurien abimé dans la volupté, d'un saint en extase, d'un fou, d'un malade qui renaît à l'espérance, d'un agonisant... Le langage naturel n'est pas seul à présenter cette indétermination. Tous les mouvements physiologiques, produits par les passions, sont dans le même cas, et pourraient être expliqués par les sentiments les plus opposés. On a remarqué, par exemple, que la *sainte Thérèse* du Bernin, dans la basilique de Saint-Pierre, paraît remplie de la béatitude la plus voluptueuse en présence de l'ange qui lui apparaît. La *Vénus* endormie du Titien est si calme, et d'une beauté si pure dans sa modestie et son abandon, qu'on pourrait faire chanter près d'elle les deux vers de Bach, aussi bien par l'ange de l'innocence que par tous les dieux païens du plaisir. Dans la *Femme au serpent* de Clesinger (c'est une remarque de Théophile Gautier), l'expression de la douleur ressemble à celle de la jouissance arrivée à son paroxysme. La *Ronde de nuit*, de Rembrandt, est considérée par Ch. Blanc comme une ronde de jour. Il y a au musée de la glyptothèque, à Munich, une statue colossale où certains archéologues voient un homme (Apollon Citharède), et d'autres une femme (une Muse). En conclura-t-on que la peinture et la sculpture n'ont pas d'exactitude dans l'expression ?

La raison de ces faits, qu'on pourrait facilement multiplier, est dans l'indétermination de certaines parties de la vie morale elle-même. Pourquoi demander à l'art d'être

plus clair que la nature et plus vrai que la vérité? Tous nos sentiments sont-ils très distincts les uns des autres? Ne se confondent-ils pas souvent, au-delà d'un certain degré d'acuité? L'amour extrême, par exemple, n'est-il pas très voisin de la haine? De grands poètes ont tiré parti de cette observation dans des œuvres que tout le monde connaît. La littérature, sur certains points, n'est guère plus précise que la musique. Que n'a-t-on pas dit sur *Hamlet*, sur *Faust*, sur *Alceste?* L'histoire de la poésie montre que pour être un chef-d'œuvre, un poème n'a pas besoin d'être absolument clair.

Dira-t-on qu'en assimilant l'expression musicale à celle du langage naturel nous reculons le problème sans le résoudre? Essayons de déterminer d'une façon plus précise l'étendue de cette expression en examinant deux nouvelles objections de Hanzlick.

1° « Les sentiments ne sont pas isolés ; ils dépendent de certaines conditions physiologiques ; ils ne font qu'un avec l'intelligence, qu'on leur oppose si volontiers. Ils ne peuvent donc pas être exprimés par un art auquel la représentation de tout le reste de l'activité psychologique serait impossible. » On peut répondre en invoquant l'expérience. Je sens très bien ma joie, ma tristesse, ma souffrance, etc., sans me douter le moins du monde de leurs conditions physiologiques; et si je les connaissais, il est probable que la conscience de mes propres émotions en serait plus troublée qu'éclairée. Le sentiment peut être aussi séparé de l'intelligence et exprimé ou perçu à l'exclusion de la pensée. La preuve, c'est qu'en écoutant le discours d'un étranger dont la langue m'est inconnue, il m'arrivera de ne pas comprendre un seul mot de la harangue, et de voir, néanmoins, si l'orateur est content ou en colère, menaçant ou bienveillant, froid ou enthousiaste, etc... La passion et l'idée peuvent même être opposées l'une à l'autre, puisque souvent le ton du langage en contredit le sens littéral.

2° « Quand nos sentiments peuvent être déterminés d'une manière précise, ajoute Hanzlick, c'est toujours à l'aide de l'objet auquel ils s'appliquent et qui les provoque. L'espérance est inséparablement liée à l'image d'un objet agréable qui doit arriver et qui est différent du présent. Ce qui constitue l'amour, ce n'est pas un mouvement de l'âme, mais un être réel, objet de ce mouvement : c'est Marguerite ou Desdémone. Sans elles, pas d'amour. Or, la musique ne peut nous faire connaître ni Desdémone ni Marguerite. Si l'on supprime ces images concrètes qui sont la cause des passions, il ne reste plus qu'un mouvement indéterminé, tout au plus le sentiment général du bien-être ou du malaise ; et *dire que la musique exprime un sentiment indéterminé, ne signifie rien.* Qu'est-ce qu'un sentiment sans contenu ? Cela n'a aucun sens et ne peut faire l'objet d'une œuvre d'art. » M. Ch. Lévêque, reproduisant cette argumentation dans le *Journal des savants* (1880, p. 729), la déclare inattaquable. Hégel avait déjà exprimé, non sans ironie, la même pensée que Hanzlick : « Si le chanteur veut traduire la tristesse et la plainte que provoque la perte d'un bien, on demandera aussitôt : Qu'a-t-il donc perdu ? Sa fortune, sa femme, sa maîtresse, ses enfants, ses parents ou ses amis ?... Il n'y a de contenu réel que dans l'âme concrète (*unter bestimmten Umstanden*, *in besonderen Situationen*, *Begebnissen*, *Handlungen*, etc.). » — L'expérience nous montre pourtant que la connaissance d'un sentiment n'implique pas toujours celle de son objet. Si j'entends un cri déchirant, ai-je besoin d'en connaître la cause pour y reconnaître l'expression de la douleur et pour éprouver de la sympathie ? Lorsque Phèdre paraît sur le théâtre, ne sommes-nous pas remplis de pitié avant qu'Œnone ait nommé Hippolyte ? Dira-t-on que Musset, pour nous toucher, a besoin de nommer les femmes qu'il a aimées ? Écoutez le poète latin :

Odi et amo ; quare id fiat fortasse requiris?
Nescio; sed fieri sentio et excrucior.

Pour voir dans ces admirables vers un cri de jalousie, avons-nous besoin d'en rapprocher le nom douteux d'une courtisane romaine? Pour vous faire sentir la douleur de Niobé ou la mélancolie de Mignon, le statuaire et le peintre ont-ils besoin de vous mettre au courant de la légende? En outre, tous les sentiments ne sont pas précis ou également précis. Par exemple, au-dessus du désir de gagner le gros lot de cent mille francs à un tirage financier, il y a le désir d'une richesse indéterminée ; au-dessus de la passion limitée à l'argent, il y a l'ambition, la recherche de la grandeur sous une forme quelconque ; il y a enfin au-dessus de tout cela une passion plus générale encore, contenant toutes les autres : celle du bonheur. Or, les sentiments où se complaît l'âme moderne (au moins celle des poètes) sont des sentiments indéterminés. Il y a là un fait important sur lequel on peut insister, puisqu'on accorde que la musique est un art tout moderne.

Les anciens s'étaient fait une sorte d'idéal positif et tangible ayant les contours arrêtés d'un temple ou d'une statue. Nos classiques, formés à leur école, épris d'ordre et de clarté, ne comprenaient aussi que les passions ayant un objet bien défini. Au XIXe siècle (interrogez Byron, Musset, Gauthier, etc.), la plupart des choses qui suffisaient jadis à la pensée et au sentiment ont été répudiées comme insuffisantes, mais les passions sont restées les mêmes, toujours vives, quoique privées de leurs objets. En religion, par exemple, les dogmes ont disparu, mais le besoin de croire est resté ; beaucoup de gens ont abandonné l'idée du Dieu personnel, mais gardé le sentiment du divin. Certaines parties de l'âme humaine ressemblent à des forces détournées de leur emploi habituel et repliées sur elles-mêmes, au risque de gâter et de consumer leur

principe. De là les accents douloureux de la poésie moderne où ce phénomène de désappropriation et d'isolement a été signalé tant de fois comme une cause de souffrance. Il y a même des sentiments dont le caractère est de ne recevoir aucune lumière de la raison et de rester étrangers à toute fin concrète : la rêverie (sujet cher aux musiciens) n'est-elle pas dans ce cas ? N'y a-t-il pas un état délicieux où le sentiment et la pensée s'affranchissent de toute détermination objective, sans rien perdre pourtant de leur activité et où l'âme, instinctivement rapprochée de la nature, goûte un plaisir profond ? Le sentiment de l'infini, dégagé de tout symbole, est aussi un sentiment moderne. A force d'élargir l'horizon des croyances et des idées, on l'a supprimé ; mais cette œuvre de négation implique la recherche d'un bien positif et supérieur, une aspiration qu'il est impossible de motiver, et qui est, peut-être, la cause secrète de tous nos actes. Quel objet précis pourrait-on assigner à la passion de l'inconnaissable ? Par quelle image et par quel jugement fixer cet objet ? Les noms qu'on lui donne (idéal, absolu) contiennent-ils une idée nette ? Nous disons avec le poète : « Malgré moi l'Infini me tourmente ; » mais la seule chose que nous connaissions bien, c'est ce tourment lui-même. Ajoutons que les passions ne sont jamais plus vives que dans cet état incertain et flottant où elles ne sont pas dirigées par la raison vers un but arrêté. La raison déploie sa plus grande activité lorsqu'elle est aux prises avec un objet clairement perçu ; la possession de la vérité l'excite et redouble son ardeur. Dans la possession, au contraire, la passion languit et meurt.

On peut donc distinguer deux sortes de passions, reliées par une multitude de nuances intermédiaires : celles qui sont accompagnées d'une idée précise et celles qui, n'étant liées à aucun jugement de l'intelligence, représentent la vie passionnelle toute pure. Les premières, la musique et le langage naturel ne peuvent les traduire que très incom-

plètement ; quant aux autres, non seulement la musique peut les représenter, mais elle en fait, comme la poésie, ses sujets préférés. « Dire qu'un art représente un mouvement indéterminé, objecte Hanzlick, ne signifie rien. » Cela serait vrai si la musique se bornait à représenter le *dynamisme* des passions ; mais grâce à l'emploi des timbres et des ressources dont j'ai parlé, elle en marque toujours la *nature*, et vivifie ainsi une image de l'âme qui, sans les autres éléments de l'expression, n'eût été, en effet, comme le pense Hanzlick, qu'une abstraction sans intérêt.

CHAPITRE II

L'expression objective en musique d'après le langage instinctif.

Écoutez ! Écoutez ! Du maître qui palpite
Sur tous les violons l'archet se précipite.
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.
Tout parle. C'est ainsi qu'on entend dans les bois,
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.
Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.
Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vidant et remplissant leurs amphores penchées,
Se tiennent par la main et chantent tour à tour,
Tandis qu'un vent léger fait flotter à l'entour,
Comme un voile folâtre autour d'un divin groupe,
Ces dentelles du son que le fifre découpe.

(V. HUGO.)

La musique doit-elle se borner à être le langage des émotions et n'a-t-elle aucune prise sur le monde extérieur ? Telle est la seconde question dont nous abordons l'examen.

Nous avons cité plus haut l'opinion d'Helmhotz, d'après qui la musique, distincte en cela des arts plastiques, n'a

aucun rapport avec le monde matériel (1). On est en général moins absolu et on attribue à la musique le pouvoir de peindre les objets extérieurs d'une manière indirecte, non en décrivant les objets eux-mêmes, mais en traduisant *les émotions qu'ils font naître* dans l'âme humaine. C'est ainsi qu'est comprise la musique descriptive par la plupart des auteurs allemands. « L'œuvre musicale, dit Schilling, consiste dans un changement de l'objectivité en subjectivité. Le musicien ne peut rendre que l'effet produit ; s'il ne se borne pas à exprimer des sentiments,... s'il veut représenter la chose elle-même et non les mouvements intérieurs qu'elle provoque dans son âme, alors il commet une faute grave, méconnaît les lois de son art et tombe inévitablement dans la caricature (2). » Mendel (3) pose le même principe, appelle la musique un *art de l'intérieur* (Kunst der Innerlichkeit) et ne lui reconnaît pas les moyens de faire connaître les choses autrement que par leurs effets. « La musique, dit Bernsdorf, ne doit jamais chercher à représenter un objet ; elle ne s'occupe que des mouvements (*Regungen*, comme dit Hanzlick) qui ont été provoqués dans l'âme du compositeur (4). « La musique est le contraire d'Antée : quand elle veut toucher aux choses réelles, elle s'affaiblit. » (Ambros.) M. J. Weber, dans ses *Illusions musicales*, passant en revue en grand nombre de *cas* de musique descriptive, paraît être du même avis et avoir peu d'estime pour la

(1) P. 4 de l'introd. et p. 54. — Cf. Hanzlick : « Etwas nachzumusiciren giebt es in der Natur nicht; » Hostinski (*op. cit.*, pp. 32, 35 et suiv.), et R. Westphal (*Allg. Theorie des Musik, Rythm.*, Nachwort, XLVI).

(2) *Musikalisches Lexicon* (1840) au mot *Tonmalerei.*

(3) *Musikalisches Conversations-Lexicon* (1880) au mot *Tonmalerei.* — Cf. Meinardus (*Die Deutsche Tonkunst*, Leipzig, 1888).

(4) *Neues universal Lexicon der Tonkunst* (1861). — Cf. Bouterweck (*Æsthetik*, 2e édit. 1815).

peinture sonore (1). Westphal (2) appelle la musique un *art subjectif du mouvement* analogue à l'architecture, qui est l'art subjectif du repos ; « les moyens employés pour l'œuvre musicale sont empruntés au monde extérieur ; mais le résultat obtenu avec ces moyens n'a aucun modèle dans la nature : l'artiste ne trouve pas dans le monde sensible, comme le sculpteur ou le danseur, les traits déjà formés de son idéal ; il est obligé de tout tirer de lui-même et du sentiment de la beauté. » M. Sully-Prudhomme (3) nie la musique descriptive dans le même esprit. Il voit dans la musique « un art dont l'expression est éminemment *subjective;* elle est l'art le plus indépendant du monde

(1) M. Weber cite comme exemple de musique descriptive bien comprise la scène de la fonte des balles dans le *Freischütz*, le *Roi des Aulnes* et la *Marguerite* de Schubert, où le musicien s'attache à rendre le caractère général de la scène ou l'émotion du personnage, au lieu d'imiter des détails extérieurs. — V. une page de de Hartmann dans le même sens : « Le symbolisme ne peut être admis en musique et avoir une valeur esthétique que quand il se borne à la vie subjective du sentiment ; il est injustifiable lorsqu'il prétend reproduire des objets, refléter des spectacles extérieurs... Dans ces sortes de tentatives, le beau musical perd sa valeur esthétique;... la phrase musicale n'est plus qu'une étiquette, une estampille qui est rattachée arbitrairement à quelque chose d'extérieur, grâce à une convention. Le ranz des vaches ne doit pas prétendre représenter les Alpes, pas plus qu'une fanfare de cors, des chasses avec des chevaux et des chiens, mais seulement rappeler les sentiments dans lesquels ces objets mettent le spectateur. » (*Philos. du Beau*, p. 663.) — La même thèse a été soutenue avec un luxe ingénieux d'arguments par M. Ch. Lévêque (*Revue philosophique*, t. XVII, pp. 36-65), pour qui la musique pittoresque n'a pas de ressources propres et n'acquiert de valeur que par son retour à la vocalité, c'est-à-dire à l'expression psychologique. Je crois montrer dans ce qui suit l'inexactitude de cette opinion.

(2) *Elemente des Musikalischen Rythmus*, p. 7.

(3) *Loc. cit.*, p. 271. — Grétry exprime une opinion voisine des précédentes quand il dit : « La musique ne copie point les objets, mais la parole qui les décrit. » (*Essai sur la musique*, t. III.)

extérieur; elle n'est pas soumise comme la sculpture aux lois de l'imitation ; le monde extérieur peut bien lui fournir des *sujets*, des sujets d'opéra par exemple, mais jamais des motifs. » V. Cousin avait déjà dit: « La musique ne peint pas, elle touche. » L'esthéticien allemand Lazarus va plus loin : après avoir attribué à la musique le pouvoir d'éveiller en nous les sentiments que, dans la réalité, provoqueraient les choses elles-mêmes, il ajoute que plus obscure est la représentation des objets, plus énergiques et plus précis sont les sentiments qui l'accompagnent (1).

Il est d'abord certain qu'il y a, en musique comme en poésie, une description purement subjective, toute de passion ou de rêve, et sans échappée sur le monde sensible ; il y a, par exemple, pour le musicien comme pour le littérateur, deux manières de décrire le printemps : la première consiste à regarder autour de soi ; la seconde consiste à regarder dans son propre cœur (2). Mais cette dernière forme de la description, d'ailleurs si émouvante et si noble, est-elle la seule ? Nous pensons qu'il en existe une autre, appliquée aux seuls objets, indépendante de toute émotion, et nous prétendons en montrer l'origine dans le langage naturel.

Il faut bien poser la question, souvent obscurcie par des

(1) *Leben der Seele*, 3e vol. de la 2e édit., p. 118. — Cf. Wagner, *Op. und Drama*, 2e édit., pp. 292-294.

(2) Ainsi V. Hugo fait de la description *subjective* quand il appelle le crapaud l'*horreur* (l'horreur contemplait la splendeur), la fleur une naïveté (le Satyre), quand il dépeint ainsi des monstres (*Eviradmus*, VIII) :

Espèces de démons *composés de terreur*,

et presque toujours lorsqu'il parle des enfants. — Dans un autre ordre d'idées, on connaît le mot d'Amiel : « Un paysage est un état d'âme. » — Comme type de la description subjective en musique, on peut prendre la belle phrase qui est dans l'allegro de la sonate sur l'*Aurore*. (Beethoven.)

confusions de mots. Nous ne cherchons pas à savoir si le musicien peut raconter des *histoires* ou des légendes en musique ou même faire de la couleur locale (mot complexe où l'imagination et le sentiment peuvent jouer un aussi grand rôle que la sensation), mais uniquement s'il peut représenter, *et dans quelle mesure*, les objets extérieurs et matériels, considérés en eux-mêmes. Nous mettons hors de tout débat certains bruits naturels ou artificiels, tels que le tonnerre, le chant des oiseaux, etc., et qui peuvent figurer dans une symphonie comme une citation dans un ouvrage littéraire. Il est de toute évidence que la musique peut s'imiter elle-même, et qu'on peut reproduire des sons avec d'autres sons (1). Cette transcription est toujours un

(1) M. Ch. Lévêque (*loc. cit.*, p. 37) écrit : « Nous avons dit et nous ne nous lasserons pas de redire qu'il n'y a pas, dans l'orchestre, un seul instrument dont le timbre soit exactement représentatif ou de la voix humaine, ou d'un chant d'oiseau, ou d'un cri d'animal, ou d'un bruit quelconque de la nature inanimée. D'où il résulte que la musique imitative est une impossibilité, un pur non-sens, et que ceux qui affirment l'existence d'une telle musique sont dupes d'une illusion. » — Cette affirmation est contredite par les faits. Dans *Harold en Italie*, dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, il y a une imitation parfaitement exacte des bruits du tonnerre ; dans *Manon Lescaut*, il y a une reproduction du bruit des grelots qu'agitent les chevaux du coche ; dans la *Danse macabre*, de Saint-Saëns, je vois d'abord douze blanches qui n'ont d'autre objet que d'imiter les douze coups de minuit, heure traditionnelle et obligatoire d'une danse des morts. Dans le même poème, l'emploi du *xylophone* est une *imitation* d'un réalisme très exact. Parmi les œuvres innombrables de second ordre où l'on s'est amusé à faire du réalisme, je citerai seulement une petite fantaisie d'Eilenberg, *Le Moulin de la Forêt-Noire*, intéressante parce que le *tic tac* imitatif, avec ses alternatives de rapidité et de ralentissement, ses arrêts et ses reprises, est un accessoire de l'accompagnement, et ne nuit en rien à l'intérêt musical de l'ensemble. D'ailleurs, qu'entend M. Lévêque par « les instruments de l'orchestre » ? Qui a fixé le nombre et la limite de ces derniers ?

peu idéalisée, il est vrai, ne fût-ce que par la mesure où on la fait entrer (encore le musicien peut-il supprimer la mesure pendant quelques minutes, comme l'a fait Berlioz), et ne peut être employée qu'exceptionnellement sous peine d'avilir l'œuvre où elle figure. Elle n'en est pas moins une ressource incontestable de la langue musicale. Un genre de citation plus légitime et tout aussi expressif objectivement est celui que représentent le choral de Luther dans les *Huguenots*, les airs bretons dans le *Roi d'Ys*, la marseillaise dans les *Deux grenadiers* de Schumann, et dans la belle ouverture de *Tschaïkowsky* (1812), les mélodies orientales de *Thamara*, etc., etc... Mais là n'est pas la question. Occupons-nous de savoir dans quelle mesure la musique peut imiter *la nature muette*.

* * *

Nous nous représentons les objets du monde extérieur comme situés dans l'espace. Or, l'idée d'espace n'est-elle pas incompatible avec le mouvement mélodique (1)? Dans le langage courant on parle bien de la *hauteur* des sons ; mais ne semble-t-il pas que ce soit là un vice d'expression? Un son est le résultat d'un nombre déterminé de vibrations, et l'idée de nombre n'implique en rien celle d'élévation matérielle.

L'auteur d'un ouvrage récent, où sont exposées de très intéressantes observations dont nul ne s'était encore avisé, s'est mis l'esprit à la torture (qu'il me permette cette critique) pour justifier, dans le langage courant, les termes

(1) C'est ce qui fait dire à Schopenhauer : « Die Musick nur durch zeitliche Veränderungen, nicht durch räumliche Anordnungen von Sinnes Empfindungen zu wircken vermag. » (*Die W. als W. und V.*, I, 314.) — Nous verrons plus loin que ce principe n'est pas exact.

de sons *hauts* ou de sons *bas*. Il rejette d'abord, avec raison, l'explication tirée de notre système de notation musicale, et qui consiste à dire que quand nous entendons une suite de sons d'acuité croissante ou décroissante, notre esprit s'en représente le schématisme visuel, le graphique, et nous fait croire que les sons *montent* ou *descendent* les degrés de la portée. Cette explication n'est, en effet, qu'un cercle vicieux ; il faut précisément expliquer pourquoi la notation musicale est ainsi organisée. M. Souriau (1) propose ensuite trois raisons inadmissibles : « 1° Nous croyons, dit-il, à des sons *bas* et à des sons élevés, peut-être parce que les sons graves ont la tonalité et le timbre d'une voix qui sort d'une *anfractuosité* profonde, tandis que les sons aigus ont le timbre des *bruits de plein air*. » — Scientifiquement, cette explication est fausse. Qu'est-ce que les bruits de plein air ? Il y a des sons qui ne sortent point d'une caverne souterraine, et qui, pour se produire à ciel découvert, n'en sont pas moins très graves : le tonnerre, les coups de canon, etc... 2° On pourrait dire aussi que « nous émettons plus facilement des sons aigus en levant la tête, des sons graves en la baissant ». — Ceci n'est qu'à moitié vrai ; car il n'est pas rare que les chanteurs baissent légèrement la tête pour donner certaines notes très élevées. 3° On pourrait dire que, « pour faire monter la voix, il faut tendre davantage les cordes vocales, tandis que pour l'abaisser il suffit de la détendre, ce qui correspond, à peu près, aux sensations musculaires que l'on éprouve quand on soulève un poids ou qu'on le laisse retomber. » — Cet argument tiré d'une analogie entre l'émission d'un son et le soulèvement d'un poids ne me paraît pas sérieux. L'auteur touche cependant à la solution du problème quand il parle de sensations musculaires. La véritable explication paraît être celle-ci : il y a trois

(1) *Esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889.

registres dans la voix humaine : le registre de poitrine (sons graves) ; le registre palatal (sons moyens) ; le registre de tête (sons aigus). Les sons graves sont qualifiés de sons *bas* parce que la poitrine, d'où ils sortent, occupe une position inférieure ; les sons aigus sont qualifiés de sons *élevés* parce que la tête occupe une position supérieure. La situation des sons dans l'espace est déterminée par celle des organes qui les produisent.

Berlioz, dans une page où on ne peut voir autre chose qu'une boutade (1), se montre irrité d'une gamme descendante écrite sur ces mots : je *roulais dans l'abîme*, et il ajoute : « On dit monter, descendre, pour exprimer le mouvement des corps qui s'éloignent du centre de la terre ou qui s'en rapprochent. Je défie que l'on trouve un autre sens à ces deux verbes. Or le son, impondérable comme l'électricité, comme la lumière, peut-il, en tant que son plus ou moins grave, se rapprocher ou s'éloigner du centre de la terre ? » — Oui, répondrons-nous à l'exigeant logicien ; lorsque la voix passe du registre de tête au registre de poitrine, on peut dire qu'elle descend, parce que la poitrine est située plus bas que la tête. La structure de l'appareil vocal nous donne l'explication la plus simple et la plus rigoureuse. Les sons donnés par les instruments à cordes ne se trouvent plus, il est vrai, dans les mêmes conditions ; mais nous les apprécions toujours en les comparant instinctivement à la voix humaine ; tout son aigu est qualifié de son *haut* parce qu'en cherchant à le donner avec la voix, nous devrions employer le registre de tête ; tout son grave est qualifié de son *bas* parce qu'il correspond à une note du registre de poitrine.

Recherchons les conséquences du fait que nous venons de constater dans le langage naturel avant de les étudier dans le langage musical.

(1) *A travers chants*, p. 225.

1° De l'existence des trois registres superposés, il résulte que la voix humaine peut suivre, et suit presque toujours en réalité, la *direction* de la pensée ; quand nous récitons ces vers :

... et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts,

instinctivement la voix monte à la fin de l'avant-dernier vers et redescend sur le dernier (1). L'art de la déclamation, s'emparant de cette tendance naturelle, comme de celles qui ont été signalées dans le premier chapitre, en tire une règle élémentaire. Supposez que le lecteur baisse la voix sur *au ciel était voisine* et l'élève au contraire sur le vers suivant : on aura un contre-sens intolérable.

Nous ne pouvons citer ici tous les exemples qui confirment l'observation précédente ; mais, si le lecteur y veut bien réfléchir, il verra que toutes les phrases *où l'idée de mouvement est importante* donnent à la voix une direction conforme à cette idée ; transportées du langage instinctif dans le langage artistique, ces mêmes phrases ne pourront être dites autrement. Les phénomènes de la voix sont conformes à ceux de la mimique. Ainsi, le prédicateur qui parle de Dieu dirige ses regards et ses bras vers le ciel. Une pensée ayant pour objet la mort, la tombe, le néant,

(1) Cf. dans l'*Africaine* (acte Ier, récit de Vasco) la notation de ces vers :

Ce géant de la mer, ce cap de la tempête,
Du pied touchant l'enfer, et le ciel de sa tête.

Cf. dans le *Roi d'Ys* de Lalo (acte II, 1er tableau) :

Une voix d'*en haut*
A murmuré : Marche aux combats !

fera converger vers la terre toute l'expression physiologique : celle des yeux, du geste et de la voix. C'est surtout dans le récit que ce genre d'observation est facile et intéressant, lorsque le narrateur a une imagination vive et s'abandonne à son instinct.

En musique, l'observation de cette loi est constante (1). A propos de ces vers, par exemple :

Anges saints, anges radieux,
Portez mon âme vers les cieux,

Gounod ne peut exprimer le vœu lui-même contenu dans l'impératif *portez*, mais il représente le mouvement dont l'idée est impliquée dans ce mot par une succession d'intervalles ascendants, qui marquent l'aspiration vers le ciel. Il élève même la mélodie d'un demi-ton, à la reprise, pour mieux accentuer l'effet. Il en est de même dans le chant du Prophète : *Roi du Ciel et des Anges* (2), etc,... auquel on

(1) M. Weber (*loc. cit.*, p. 67) appelle « enfantillage » et « ineptie » le fait de peindre un mouvement ascendant par un trait ascendant, une grande profondeur par un grand intervalle musical descendant, etc.... Nous pensons qu'il n'y a *enfantillage* que si le musicien s'attache à représenter la profondeur ou le mouvement lorsque l'un et l'autre sont, dans le sujet à traduire, *de simples accessoires*. (Ainsi Liszt, dans ses Mélodies, s'attache souvent à exprimer les détails menus et secondaires d'une phrase poétique.) Au contraire, lorsque l'idée de mouvement est l'idée *essentielle du sujet*, comme dans la prière : « Anges saints, anges radieux, etc., » le musicien ne manque pas de s'y conformer. L'habitude constante des grands maîtres est là pour prouver qu'il a raison. Il y aurait néanmoins ineptie à croire que toute la musique consiste en cette sorte d'exactitude; mais ce n'est là, bien entendu, qu'un côté de l'expression musicale.

Cf., dans l'opéra de Méhul, la prière de Joseph (début de l'acte II) et les paroles de Jacob (n° 7) : « Grand Dieu! grand Dieu! »

(2) Et, au IIe acte, dans l'air de Fidès bénissant son fils : *Que vers le ciel s'élève ma prière !*

peut comparer, dans un autre ordre d'idées, le chœur des cigarières dans *Carmen :*

Dans l'air, nous suivons des yeux
La fumée,
La fumée,
Qui vers les cieux
Monte parfumée.

Dans l'invocation de Robert aux nones du monastère, les mots *relevez-vous* sont notés d'une façon caractéristique. C'est là, pensons-nous, une loi qui ne souffre d'exception que dans le cas où *le sentiment est plus important que l'idée matérielle contenue dans la phrase* (1). Lorsque Guillaume Tell dit à Jenny :

Et vers la terre
Incline un genou suppliant,
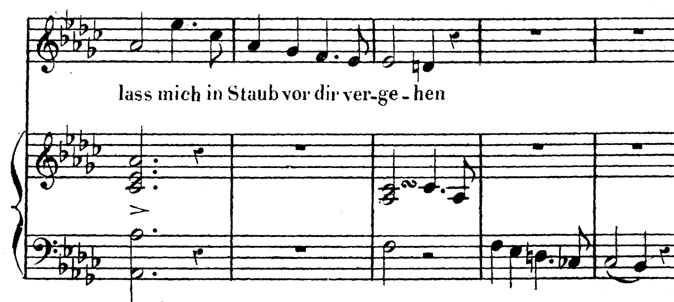
Rossini eût été ridicule de faire monter le dessin mélodique sur ce mot. Il en est de même lorsque frère Laurent, dans l'opéra de Gounod, dit à Roméo et à Juliette qu'il va bénir : « A genoux ! à genoux ! » Un exemple frappant de cette application à suivre la direction de la pensée se trouve dans ce passage de *Tannhäuser*, où Élisabeth dit qu'elle veut se *prosterner dans la poussière* aux pieds de la croix. L'orchestre répète et accentue l'effet produit par le chant (2).

(1) La célèbre invocation d'Alceste aux divinités infernales est faite sur un intervalle ascendant; mais, dans cette dramatique apostrophe, l'objet essentiel est l'expression d'un sentiment de fierté. Alceste dit d'ailleurs :

Divinités du Styx,
Je n'invoquerai pas votre pitié cruelle.

(2) Cf. le passage de l'*Africaine* (I, n° 3) :

Le bruit court que Diaz par les flots en furie
A vu sur ses rochers *son escadre engloutie ;*



Berlioz, dans la scène du *Pandémonium*, a employé les voix graves de l'orchestre, et, dans la scène du ciel, les voix supérieures ; Liszt a procédé de même dans la symphonie sur la *Divine Comédie ;* on n'imagine pas un musicien usant des instruments ténors pour peindre l'enfer et des basses pour peindre le ciel (1). Mais l'auteur de la *Damnation* en a fait bien d'autres ! N'a-t-il pas représenté le saut de la puce, tout comme Händel avait représenté le saut de la grenouille et le vol des mouches dans ses ora-

les paroles d'Alceste à Admète (acte II) :

> Je t'aimerai jusqu'au trépas,
> *Jusque dans la nuit éternelle ;*

celles de Méphistophélès à Faust (Gounod) :

> Ici, je suis à ton service,
> Mais *là-bas* tu seras au mien,

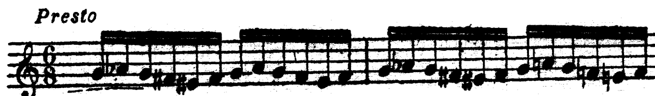
et, dans le même opéra, au 2e tableau (après quelques notes des cuivres qui traduisent, par voie d'image, la grimace de Méphistophélès disant aux buveurs : *votre vin est mauvais*), la gamme descendante des violons coïncidant avec l'écoulement de la liqueur que Satan fait jaillir de la muraille. — Dans le *Phaéton*, de Saint-Saëns, on distingue fort bien le moment où le dieu s'élance dans l'espace, celui où il plane, et celui où il tombe.

(1) Cf., dans la troisième scène du *Rheingold*, le dessin des violons accentué par les tubas qui accompagnent et représentent les spirales d'un monstre traversant le théâtre.

torios, et même le geste des courtisans qui se grattent? Il est vrai qu'ici nous sommes dans le domaine de la comédie. Dans la ballade du roi de Thulé n'a-t-il pas noté, selon le principe énoncé plus haut, les mots: « le vase tombe », et surtout « jusqu'au *tombeau* fut fidèle », en accompagnant les deux premiers mots d'un dessin d'orchestre qui répète et précise l'intention de la mélodie?

En même temps qu'elles marquent la direction du mouvement, la voix humaine et la musique en indiquent la forme : elles le dessinent. M. Weber ne veut pas qu'en faisant exécuter aux violons de l'orchestre une gamme ascendante de trois octaves au moment où Guillaume Tell abat la pomme placée sur la tête de son fils, Rossini ait représenté le mouvement de la flèche. « En ce cas, dit-il, l'imitation serait fausse, car la flèche doit suivre une ligne presque horizontale. » Il est certain que la gamme des violons ne reproduit pas *tous* les caractères du mouvement de la flèche ; au moins en reproduit-elle deux essentiels : la rapidité et l'absence de flexion. Pour s'assurer qu'il y a bien là une imitation, on n'a qu'à mettre à la place une gamme lente et onduleuse, comme le dessin mélodique placé en tête de l'ouverture de la *Fée mélusine ;* serait-ce admissible? On n'aurait plus le mouvement d'une flèche, mais celui d'un serpent (1).
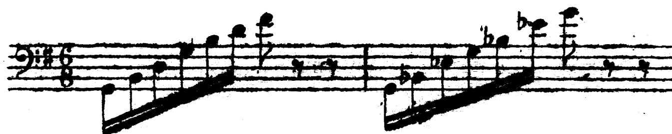
La fileuse de Mendelssohn (op. 62, n° 4) commence ainsi :



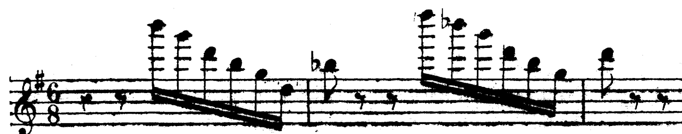
(1) Voyez dans la romance de l'Étoile (*Tannhäuser*) la place et le rôle du trémolo qui accompagne le récitatif ; dans *Lakmé*, le début de la berceuse (n° 15), où le choix du registre paraît déterminé par les premières paroles de la mélodie : « Sous le ciel tout étoilé, » etc.

Ce dessin, qui *s'élève* et *s'abaisse* régulièrement, — nous avons justifié l'emploi de ces termes, — n'est-il pas l'image des mouvements du rouet? A-t-il été choisi arbitrairement, sans aucune préoccupation du sujet? Admettriez-vous qu'on l'eût remplacé par une ligne de notes répétées comme dans le *Roi des Aulnes* de Schubert? L'intention du musicien est si évidente que nul ne peut s'y tromper. On peut en dire autant du *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns et de la charmante mélodie écossaise de Paladilhe : « *ô mon cher Rouet* », etc., où le mouvement, pris à son début, est en quelque sorte dessiné et suivi dans son progrès comme dans son déclin.

Nous citerons un dernier exemple. Schumann et Bizet ont traité le même sujet : *Scènes et jeux d'enfants*, et rien ne peut mieux montrer le double pouvoir d'expression de la musique que cette comparaison. Plus rêveur qu'observateur et moins attentif au détail des choses visibles qu'aux sentiments qui les déterminent (voir surtout la pièce intitulée *Le Poète parle seul*), Schumann ne s'est point préoccupé de reproduire des mouvements. Il aime la nature comme Desdémone aimait Othello, et pourrait dire qu'en la regardant il n'a vu que son âme. Il réduit le plus possible la partie extérieure du sujet, et montre surtout l'attendrissement paternel et religieux que lui inspire le spectacle de l'innocence heureuse. — Bizet, au contraire, a fait une œuvre objective, impersonnelle ou plus en dehors, où il s'est attaché à montrer les choses en s'effaçant soi-même. Chaque jeu de l'enfance est décrit avec un *dessin* approprié. Dans la première pièce de son recueil, l'*Escarpolette*, on trouve une mélodie (rappelant la phrase de Lohengrin : « mon cygne aimé ») encadrée dans le dessin suivant, qui règne d'un bout à l'autre du morceau :



et avec lequel alterne un dessin d'une direction inverse :



Dans la pièce sur le *Volant* se trouve aussi (constamment employé) un dessin caractéristique (1).

On peut citer aussi un exemple caractéristique dans la pièce intitulée la *Toupie*.

Nier l'appropriation de ces divers dessins au sujet traité et l'intention réaliste du compositeur serait nier l'évidence. On peut même voir ici le ridicule de la théorie qui voudrait borner la musique à exprimer les *sentiments provoqués par les choses extérieures*. Dira-t-on que ces derniers représentent, non pas le mouvement de l'escarpolette, du volant, de la toupie, mais les émotions éprouvées à *propos* de ces divers objets ? Ce serait absurde.

(1) Cf. dans *Roméo et Juliette* de Gounod (chanson de Stéphano, acte III) :

Votre tourterelle
Vous échappera.

Dans *Manon* (p. 55 de la partition pour piano) :

Je croyais avoir des ailes.

2° Avec la direction générale et la courbe d'un mouvement, la voix humaine peut aussi représenter, cela va sans dire, sa rapidité, son rythme, s'il en a un, sa durée et le bruit qu'il provoque. Mais les objets en mouvement ne sont pas les seuls dont la voix humaine reproduise instinctivement l'image ; elle a d'autres moyens d'imitation qui peuvent s'appliquer à la nature muette et immobile : l'intensité des sons et surtout les timbres. Sur tous les points précédents, la voix humaine est inférieure pour la richesse des ressources à la musique ; sur ce dernier, elle ne le cède à aucun instrument ; elle est, au contraire, le modèle qu'on ne saurait dépasser.

L'*intensité des sons* est un moyen descriptif que l'instinct met dans le langage, lorsqu'il n'est ni discipliné par l'éducation ni gêné par les bienséances. En prononçant le mot *immense*, par exemple, à propos du ciel, de l'océan, d'une vaste plaine, ou d'un hippodrome où se presse la foule, nous doublons l'accent tonique placé sur l'avant-dernière syllabe du mot, nous élevons la voix et prolongeons un instant le son (1). La parole prend ainsi une certaine largeur appropriée à son objet, largeur qui, à la même occasion, se retrouvera dans l'œuvre musicale (2). Il en est de même des mots *énorme*, *gigantesque*, *colossal*, que souligne habituellement une intonation plus forte, un ralentissement dans la succession des syllabes, une nuance

(1) Quintilien montre que cette partie descriptive du langage instinctif est passée, comme les autres, dans le langage oratoire : « Quum speciosius quid uberiusque dicendum est, ut illud, *saxa atque solitudines voci respondent*,... ipsa quodammodo se cum gestu *fundit* oratio. » (*Instit.*, or. XI, 3, 84.) Ainsi, le chef d'orchestre donne de l'ampleur à son geste dans un *largo*.

(2) Voyez, par exemple, dans l'*Africaine*, la belle phrase des violons au début de la grande scène du Mancenillier. Dans le récitatif qui suit : *d'ici, je vois la mer immense*, ce dernier mot est traduit par une simple notation du langage, qui, par lui-même, est déjà des-

d'exagération et d'emphase. Les mots qui désignent la petitesse, la maigreur, l'exiguïté, donnent lieu à une diction et à une notation contraires.

En second lieu, la voix humaine imite les bruits du monde extérieur avec une précision et une variété de timbres merveilleux. C'est un récit tout entier qu'il faudrait suivre pour s'en convaincre, et nous ne pouvons ici qu'évoquer des souvenirs. Un Anglais exhibait récemment, à Paris, une famille de nègres du centre de l'Afrique, et, au cours de la séance d'exhibition, un de ces nègres racontait son voyage en France. Arrivé à la traversée d'Alger à Marseille, il imitait le sifflement de la machine et le bouillonnement des eaux agitées par l'hélice du bateau ; il reproduisait les cris informes, les hurlements que lui avait arrachés le mal de mer, et poussait même l'exactitude jusqu'à se coucher sur le sol en faisant le mort pendant quelques secondes. Puis c'étaient les divers bruits et les mouvements successifs du chemin de fer, etc. Sans le secours de la parole articulée, et avec le seul emploi du langage naturel, sa narration, soutenue par une mimique très-vive, était d'un relief et d'une vérité extraordinaires, toute pleine de gestes vocaux et d'effets saisissants. L'homme civilisé s'exprime autrement, sans doute, puisqu'il a, pour se faire comprendre, des signes conventionnels ; mais l'harmonie imitative, quoique plus ou moins atténuée, reparaît toujours dans son langage. Entendez ce soldat raconter une bataille ; vous entendrez la fusillade, le bruit lointain du canon, le bourdonnement des balles, les cris des blessés, le galop des charges, tout le mouvement et tout le désordre du

criptif. — V. aussi, dans l'air *Fille des rois*, le bel élargissement de la phrase sur l'idée de Majesté (« n'ôtent rien à ta majesté »). — Dans l'opéra de Gounod, au contraire, lorsque Faust dit : Je ne sais *rien!... rien!...* une simple note des violons, pincée avec le doigt, sèchement, traduit l'idée de négation.

combat. La même harmonie imitative se retrouve, à l'état de procédé, dans les formes les plus hautes et les plus délicates du langage ; on en fait une des règles de l'art de la déclamation. On ne peut rien citer de plus opposé à la narration d'un nègre africain que des vers de Sully-Prud'homme ; or, dans ce passage du *vase brisé :*

> Mais la légère *meurtrissure*
> *Mordant* le *cristal* chaque jour,

M. Legouvé veut que la voix du lecteur, appuyant sur certaines consonnes et voyelles de la phrase (les *r*, les *dentales*, les *sifflantes*, les *i*, etc...), prenne un timbre métallique et sec, pour donner l'impression du fait lui-même. — Lorsque la faculté naturelle d'imitation par le langage est cultivée et développée avec art, elle aboutit à des résultats surprenants.

Dans le langage musical, — où le réalisme ne choque point, parce qu'il est associé à une pensée musicale, — les timbres sont également employés, en vue d'imiter par une ressemblance directe les bruits du monde extérieur. Lorsque Berlioz traduit ce vers :

> Je sens glisser dans l'air la brise matinale,

est-ce indifféremment qu'il trace ce gracieux dessin, où la rapide succession des notes donne à l'oreille l'impression d'un glissement léger? Et surtout, est-ce indifféremment qu'il emploie les *violons* en éteignant leur sonorité dans le murmure caressant d'un *pianissimo ?* Supposez qu'un lecteur ait à dire ces vers de Musset :

> Ce n'était qu'un murmure ; on eût dit les coups d'aile
> D'un zéphir éloigné glissant sur les roseaux
> Et craignant en passant d'éveiller les oiseaux.

Il adoucira certainement sa voix le plus possible ; il cherchera à donner l'impression de cette aile invisible qui passe en effleurant les choses ; et, en réglant ainsi sa diction, il obtiendra un délicieux effet. Le musicien n'agit pas autrement. L'un et l'autre changeront d'instrument s'ils ont à endre les vers suivants :

> Oui, soufflez, ouragans ! criez, forêts profondes !
> Croulez, rochers ! Torrents, précipitez vos ondes !
> A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir !

Ici, le lecteur déploiera l'énergie de sa voix, de même que le musicien déchaînera les cuivres, les contrebasses, les instruments les plus puissants, accentués par le *fortissimo*. Ces deux scènes de la *Damnation* ne sont-elles pas de la vraie, de la grande musique ? Et n'y trouvons-nous pas une appropriation évidente, au point de vue des timbres, des moyens de l'expression à son objet ? Il n'y a pas là de *trompe-l'oreille*, mot inexact et injuste puisqu'il signifierait que toute valeur artistique est absente de l'effet musical ; il y a convenance, imitation. Le *trompe-l'oreille*, par l'exactitude stricte qu'il suppose, appartient à la farce ou à l'opéra-bouffe ; l'*imitation* appartient à la musique sérieuse. Certains compositeurs sont tombés dans l'enfantillage imitatif et ont discrédité ce genre d'expression aux yeux de quelques critiques. Ce qu'il y a de puéril dans les exemples qu'on se plaît à citer, ce n'est pas l'imitation en elle-même, mais la place où elle se trouve, sans à-propos quelquefois et sans raison. Un romancier pourra être fastidieux s'il s'amuse à décrire minutieusement le costume d'un personnage là où ce sont les sentiments et non l'extérieur de l'homme qui nous intéressent ; mais dans une autre situation, la description du costume pourra être légitime et même nécessaire. Ainsi le musicien peut nous faire sourire si, en un sujet religieux par exemple, il représente

le vol d'une mouche ou le saut des grenouilles; mais il ne faut pas en conclure que ce genre d'imitation soit mauvais en principe. Dans telle symphonie, il est déplacé, voilà tout. C'est au musicien à comprendre son sujet en s'attachant à ses traits caractéristiques et non à des détails indifférents, et au critique à ne pas condamner un procédé sur le mauvais usage qu'on en a fait.

L'emploi le plus intéressant des timbres, en musique, a pour objet, non une sorte de répétition des bruits extérieurs, mais l'imitation par voie d'analogie de la *couleur* des choses matérielles. Cette partie de la musique descriptive est à la fois la plus expressive, la plus difficile à expliquer ou à limiter et aussi la moins contestable. Comme pour tout le reste, on peut en chercher l'origine dans le langage naturel. Écoutez un peintre parler du coloris de Rubens, puis du clair-obscur et des fonds bitumeux des tableaux de Rembrandt, ou des brumes flottantes d'un paysage dans la manière de Corot; sa voix change de timbre pour ces divers sujets, comme toute sa physionomie change d'expression. Lorsqu'il parle de Rubens, son œil brille; ses lèvres sourient; son visage respire la joie; la voix est pure, d'une émission vive, éclatante, et la parole est très nettement articulée. Dans les deux autres cas, la voix s'assourdit ou s'adoucit, en même temps que la figure prend un air plus sévère ou plus fin. L'art de la déclamation ou simplement celui de la *lecture* a érigé ces phénomènes instinctifs en principes et en a tiré un ingénieux parti (1).

(1) Quant à l'art du chant, la couleur y joue un très grand rôle. Nourrit, ayant entendu un chanteur italien dont il faisait cas à certains égards, disait: « Malheureusement il n'a que deux couleurs à sa disposition: le blanc et le noir. » (Lettre de Venise du 25 janvier 1838, dans Quicherat.) Il lui manquait la demi-teinte, cette « demi-teinte à la Rembrandt » dont Rubini faisait un si grand

« Oui, dit M. Legouvé, on ne sera jamais un grand lecteur si on ne parvient pas à revêtir volontairement les mots de toutes les couleurs du prisme, si on ne peint pas avec la voix. » Et il ajoute, à propos des vers de La Fontaine sur le pauvre bûcheron, *tout couvert de ramée, regagnant sa chaumière :* « Rendez-moi ces nudosités du fagot par votre voix rugueuse ; ayez des tons *gris*, des *tons de fumée*... pour cette chaumière enfumée. Enfin, c'est un Decamps qu'il faut faire, puisque La Fontaine a fait un Decamps (1). » Gounod partageait l'avis du spirituel académicien lorsqu'il comparait ainsi la langue française à la langue italienne : « Notre langue est moins riche de *coloris*, soit ; mais elle est plus variée et plus finie de teintes ; elle a moins de *rouge* sur sa palette, j'y consens, mais elle a des *violets*, des *lilas*, des *gris-perle*, des *ors pâles*, que la langue italienne ne connaîtra jamais (2). » Cette analogie des sons avec les couleurs est attestée par le langage cou-

usage. — « Lorsque la Devrient, dans le *Freischütz*, chantait ces vers :

O Wie hell, die goldenen Sterne
Mit wie reinem Glanz Sie glüh'n,

« De quel doux éclat brillent les étoiles, » *elle phrasait ces mots de sa voix la plus claire, la plus limpide, répandant pour ainsi dire la lumière sur le tableau ;* puis, sondant à la fenêtre les profondeurs de l'horizon, interrogeant tous les présages, insensiblement elle *rembrunissait le ton* à l'idée de l'orage suspendu sur la tête de son fiancé :

Dort am Wald auch schwebt ein Heer
Dunkler Wolken dumpf und schwer.

« Une légion de nuages épais et lourds flotte là-bas sur la forêt. » (F. de Lagenevais, *Revue des Deux-Mondes*, 1866.)

(1) *Art de la lecture*, p. 203.

(2) *Art de la lecture*, p. 200.

Les rhéteurs anciens se préoccupaient du coloris de la voix. — V. Quintilien (XI, 3, 15).

rant. D'abord, on définit le timbre la *couleur du son*, et les Allemands emploient pour le désigner un mot (*klangfarbe*) qui n'a pas d'autre signification. Le mot *ton* n'appartient-il pas à la fois au vocabulaire de la peinture et à celui de la musique? N'y a-t-il pas une forme de la voix qu'on appelle la demi-teinte? Ne dit-on pas : une couleur *criarde*, *éclatante*, etc...? Cette assimilation se trouve dans le style des poètes comme dans celui des critiques. J'ouvre un livre de V. Hugo, et je lis ce vers dès la seconde ligne :

Un bruit farouche, *obscur, fait avec des ténèbres* (1).

Il y a en musique une science dont le principe fondamental est l'assimilation des sons aux couleurs : c'est la science de l'instrumentation. Les effets qu'elle produit, il faut le constater tout d'abord, n'ont pas une précision descriptive aussi grande que le dessin mélodique appliqué à la représentation d'un mouvement. Ils flottent sur la limite un peu vague de la musique objective et de la musique subjective et peuvent avoir une double signification, comme le coloris lui-même dans la peinture. La couleur appartient au monde matériel, puisqu'elle revêt les corps et peut être reproduite avec une exactitude parfaite, d'après le modèle extérieur ; mais, en même temps, elle varie selon

(1) L'analogie de la couleur et du bruit est admirablement marquée dans ces vers de la *Légende des Siècles* (Pleine Mer) :

Un esprit qui viendrait planer là ne pourrait
Dire, entre l'eau sans fond et l'espace sans bornes,
Lequel est le plus sombre, et si cette horreur morne,
Faite de cécité, de stupeur et de bruit,
Vient de l'immense mer ou de l'immense nuit.

Cf. (*Les quatre vents de l'Esprit*, **La Révolution**) :

Un bruit rauque, pareil *au bruit qui sortirait*
De quelque panoplie énorme des ténèbres.

le tempérament du peintre, qui regarde et se prête à toutes les interprétations ; elle est ce qu'il y a de plus idéal dans l'image des choses réelles. C'est pour cette raison que tous les grands artistes, Rubens, Rembrandt, Titien, etc., ont chacun, pour rendre la nature, un coloris qui leur est propre, et qui, aux yeux du critique, reflète leur joie ou leur mélancolie, leur âme en un mot. En musique aussi, il est parfois difficile de dire si le choix de tel timbre est déterminé par l'idée d'un objet extérieur ou par l'expression d'un sentiment.

Telle est, dans les *Huguenots*, la valeur expressive de l'alto lorsqu'il souligne et traduit l'idée à la fois objective et sentimentale contenue dans la phrase célèbre :

Plus blanche que la blanche hermine...

Les timbres ont très souvent ces deux caractères à la fois. Il peuvent même produire une sorte de couleur idéale qui ne s'applique à aucun objet précis, et qu'il faut goûter en elle-même. Ainsi, dans sa musique symphonique et abstraite, Beethoven donne le plus souvent au quatuor un coloris admirable. Cette réserve faite, on peut signaler les faits suivants.

La musique représente l'intensité et la netteté d'une couleur par un son d'une intensité et d'une netteté correspondantes. Des accords faiblement frappés nous donnent l'impression d'un coloris vague (v. par exemple l'accompagnement de la mélodie de Massenet *Les coccinelles sont couchées*) ; mais des notes éclatantes éveillent en nous l'idée d'un coloris éblouissant ; ainsi des appels de trompettes seront employés pour représenter la lumière du jour. Les couleurs vives et tranchées donnent toujours lieu à l'emploi des voix supérieures de l'orchestre ; les couleurs peu distinctes provoquent au contraire l'emploi des voix

inférieures (1). La raison en est que, dans les registres élevés, les timbres (usités) sont perçus très nettement par l'oreille et facilement distingués les uns des autres ; à mesure qu'on descend vers les registres inférieurs, les timbres s'assombrissent et tendent à se confondre. Tandis qu'il est impossible d'imiter avec le timbre de la flûte celui de la trompette, on peut déjà, avec le violoncelle, imiter le son de certains instruments à vent ; avec les notes graves du piano, celles du basson, etc. Si on descend dans les bas-fonds de l'orchestre, il devient très difficile de distinguer les diverses natures du son ; entre la dernière note des contrebasses, qui a 41 1/4 vibrations, et celle des grandes orgues, qui en a 16 1/2 (2), toute différence est presque inaperçue. Le champ instrumental s'étend donc d'une partie très claire à une partie très sombre. Il en résulte que, pour représenter la nuit, c'est-à-dire la confusion des couleurs, le musicien emploiera telles notes des contrebasses où l'on peut voir la confusion de divers timbres ; c'est ce que fait Wagner au commencement du *Rheingold* (3), dans le prologue de *Gœtterdæmmerung*, etc. Dans la *Damnation*, Berlioz a mis, en tête de l'*Invocation à la nature*, qui est une scène nocturne, et où les contrebasses jouent un grand rôle, cette indication : très *large* et très *sombre*. Ailleurs, les sons clairs des trompettes seront employés pour représenter la lumière. Ainsi, dans le *Rheingold*, le motif de l'*or du Rhin* apparait accompagné

(1) On peut, il est vrai, remplacer ces moyens par l'emploi du *forte* et du *piano*.

(2) Helmholtz, p. 30.

(3) De même, au théâtre, l'acteur prend sa voix la plus grave pour dire ces vers de Musset :

> Comme il fait *noir* dans la vallée ;
> J'ai cru qu'une femme *voilée*...

Sur ce second vers, le timbre de la voix est déjà modifié.

d'une fanfare brillante. On peut, du reste, dans la plupart des œuvres symphoniques, considérer les basses comme la teinte de fond, sur laquelle se détachent les instruments ténors, représentant les motifs du tableau.
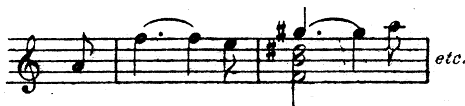
L'orchestre, à un autre point de vue, comprend des instruments dont les timbres se distinguent, non plus par la hauteur du son, mais par sa qualité propre. Chacun d'eux a son pouvoir spécial d'expression et d'évocation. Il peut représenter, non pas seulement l'intensité ou la netteté d'une couleur, mais aussi quelque chose de moins général et de plus intime, sa douceur ou sa dureté, sa distinction ou sa trivialité, son caractère, son charme spécial agissant sur l'âme autant que sur les sens. Dans la deuxième scène d'*Harold en Italie* (Pèlerins chantant la prière du soir), Berlioz s'est servi, pour peindre le crépuscule, de la teinte la mieux appropriée au sujet : une note de cor, douce, voilée, coupant le chant des pèlerins à intervalles réguliers, faisant dissonance, pour mieux accentuer l'effet, avec la tonalité générale du morceau, répétée avec la persistance d'un phénomène naturel : image des ombres indécises, du mystère, de la tristesse et de la poésie du soir ! Au début du deuxième tableau de son *Chant de la Cloche*, — dans cette scène d'amour qu'il a bien raison d'aimer particulièrement parce qu'elle aura parmi les œuvres musicales le même rang que l'*Angelus* de Millet parmi les chefs-d'œuvre de la peinture, — M. Vincent d'Indy a employé une note du même instrument en vue du même effet poétique et crépusculaire : aspirations mystiques de l'âme, recueillement attendri de l'amour, ombres du soir enveloppant les choses, tout cela se tient par un mystérieux accord, et l'on ne saurait contester la légitime application de l'artiste à fondre et à exprimer toutes ces « harmonies » dans une même tache de couleur. — Ajoutons que, sauf quelques exceptions, comme le xylophone, les instruments de l'orchestre forment des groupes de même famille, où

chaque timbre offre des dégradations successives de la même teinte. Il n'en est point d'isolé, sans nuance voisine. On peut les classer comme on disposerait des tons sur une palette, en allant du plus clair au plus foncé. Les instruments à percussion eux-mêmes, que Berlioz s'irritait de voir uniquement employés à marquer le rythme, ont aussi leurs nuances : tambour de basque, tambour, caisse roulante, timbale, tam-tam et gong.

Ce groupement des timbres correspond à celui des couleurs : le brun-rouge, les laques, le vermillon, etc., le cobalt, l'outremer, le bleu de Prusse, etc., etc. Ces diverses ressources sont multipliées indéfiniment par les diverses combinaisons qu'on en peut faire. Le musicien procède en effet comme le peintre : il crée lui-même son coloris, en mélangeant des tons. « Ainsi, dit Berlioz, les notes basses de la flûte se mêlent fort bien aux sons graves des cors anglais et des clarinettes ; elles donnent la nuance adoucie d'une couleur sombre. » Il faut remarquer, en effet, qu'une combinaison de notes et de timbres est perçue par l'oreille, non comme un accord dans lequel on distinguerait les éléments composants, mais comme un son nouveau et unique (1). De même, dans une peinture, l'œil ne perçoit pas les nombreuses nuances composantes qui entrent dans

(1) Je n'ignore pas que cette question de l'*unité* ou de la *pluralité* de la sensation provoquée par un accord est controversée. Voir dans la *Revue philosophique* de décembre 1891 un curieux article de M. Lionel Dauriac, qui, après avoir exposé le pour et le contre, déclare le problème insoluble. — Pour moi, je demanderais à distinguer : il y a tel accord dont j'entends toutes les notes, tel autre qui me donne une impression unique. Il faut tenir compte de la nature de l'accord, de sa position et des instruments employés pour le frapper. D'ailleurs, ce « problème » ne me paraît pas avoir un intérêt musical bien grand ; Stumpf est allé trop loin en greffant sur lui toute une étude de psychologie (pouvons-nous avoir des états de conscience simultanés ou simplement successifs?).

la couleur d'une draperie ou d'une figure. Ch. Blanc raconte qu'il admirait un jour, dans la coupole centrale de la Bibliothèque du Luxembourg, peinte par Delacroix, le torse d'une femme nue dont la carnation rose avait une fraîcheur délicieuse. « Vous seriez bien surpris, lui dit un ami du peintre, si vous saviez quelles couleurs ont produit ces chairs roses. Ce sont des tons qui, vus séparément, vous auraient paru aussi ternes que la boue des rues. » La musique a aussi ses Delacroix, ses coloristes de génie. Par exemple, dans cet accord, placé au début de *Tristan et Iseult*,



Wagner fait entrer deux hautbois, deux clarinettes en *la*, un cor anglais, un premier et un deuxième basson et un violoncelle, soit huit instruments et cinq timbres différents. Mais, comme les couleurs mélangées, ces divers éléments produisent par leur ensemble un effet qu'aucun d'eux, pris séparément, ne contenait : un timbre douloureux, troublant, unique. L'oreille ne distingue même pas les quatre notes de l'accord (1).

Nous avons parlé des registres, des mouvements et du coloris de la voix humaine. Un fait capital résulte de ce que nous avons constaté.

(1) Il ne saurait être question ici de l'*audition colorée* ou propriété qu'ont certaines personnes de se traduire à elles-mêmes un son vocal ou instrumental par une couleur caractéristique et constante. (V. les articles de M. le docteur Baratoux dans le *Progrès médical*, numéros du 10 décembre 1887 et suivants.) L'*audition colorée* est une singularité et une sorte de maladie sans rapports avec les phénomènes d'ordre artistique. Tout au plus peut-on dire que cette anomalie ne serait point possible s'il n'y avait, au point de vue des sensations, une analogie première entre les sons et les couleurs.

Un son grave, avons-nous dit, est employé pour un objet occupant une position inférieure ; un son élevé, pour un objet occupant une position élevée. Mais, si on emploie deux sons à la fois pour deux objets distincts, il en résultera que les sons pourront représenter la *position relative* de ces objets dans l'espace. Ce genre de représentation est impossible à une seule voix humaine, puisque nous ne pouvons émettre qu'un son à la fois ; il devient très facile pour un chœur à plusieurs parties. En musique, il n'offre aucune difficulté, puisque les expressions simultanées sont d'une pratique constante. Ainsi, au début de la romance de Wolfram, dans *Tannhäuser :*

> Mais tu parais, charmante et douce étoile,
> etc. . . . .

il y a un récitatif sur un trémolo doux et prolongé. De ces deux motifs d'expression, le second est dans un registre très supérieur à celui du premier (1) ; l'un, en effet, se rapporte à l'étoile qui apparaît dans le ciel, et le premier se rapporte à Wolfram, qui la contemple. Dans le ballet des *Sylphes*, la pédale qui représente le sommeil de Faust et le motif du ballet sont disposés de la même manière pour une même raison. Il y a des cas où cette disposition est à peine remarquée, car l'intérêt produit par les choses ou les personnes est le plus souvent en elles-mêmes et non dans la place qu'elles occupent ; mais, instinctivement, le musicien reproduit les rapports de *situation* qu'il y a entre les objets, et, s'il les altérait, nous en serions choqués.

(1) Comp. dans *Esclarmonde* (4e tableau) un trémolo analogue placé sur ces mots :

> Mais voici que des feux
> Éclatants de l'aurore
> Le vaste ciel bientôt va s'empourprer.

Le principe que nous soutenons n'a pas besoin d'être longuement démontré. Puisqu'il existe un registre *bas* ou *grave*, un registre appelé *médium*, un registre *supérieur*, et qu'ils peuvent être employés tous les trois à la fois, il suit nécessairement que la musique peut représenter la position relative des objets dans l'espace.

Nous pouvons voir, maintenant, ce qu'il faut penser d'une classification des Beaux-Arts établie par un disciple d'Aristote (Lucius ou Lucilius de Tarrha) et reproduite avec enthousiasme par R. Westphal. Dans son *Allgemeine Theorie der Musikalischen Rythmik* (1), le célèbre Helléniste déclare que l'auteur de ce système a plus fait et de beaucoup, pour la caractéristique des Beaux-Arts, que tous les esthéticiens depuis Hégel. Dans cette classification : 1° la musique est appelée, comme l'architecture, un art subjectif; 2° elle forme, avec la poésie et la danse, la triade des arts du *mouvement et de la durée*, par opposition à l'architecture, à la statuaire et à la peinture, qui sont les arts du *repos et de l'espace ;* 3° elle est soumise, comme la poésie et la danse, à la loi du *rythme*, tandis que les arts de l'espace sont soumis à la loi de la *symétrie*. Nous ne revenons pas sur la première de ces trois idées. Nous avons montré qu'en certains cas l'œuvre musicale ne peut être expliquée que par l'imitation d'un modèle extérieur à l'artiste. Quant aux autres assimilations, elles pouvaient être légitimes au temps d'Alexandre, elles ne le sont plus aujourd'hui. Au théâtre, dans la tragédie ou le drame romantique, par exemple, il n'y a jamais plusieurs acteurs parlant à la fois; les traits de sentiment ou de description viennent toujours l'un après l'autre ; tout est *successif*. Dans un opéra ou une symphonie, au contraire, les instruments font ce qui est interdit au langage; ils parlent en même temps et d'une manière appropriée au

(1) Nachworth, p. XLII.

sujet. Il y a donc là autre chose que du mouvement et de la durée; il y a arrangement, composition, en un mot, *symétrie*. La musique tire un autre parti des expressions simultanées : en augmentant ou en diminuant l'intensité de l'un des deux dessins mélodiques, elle peut marquer la distance variable qui sépare les objets à l'idée desquels les deux dessins sont liés. On connaît cette page sublime de la *Damnation*, où Berlioz donne au récitatif de Méphistophélès, venant annoncer à Marguerite la mort de sa mère, l'accompagnement pittoresque d'une fanfare de cors; il suffit que ces instruments jouent *forte* ou *piano*, pour que l'auditeur comprenne que la chasse se rapproche ou s'éloigne. Ici encore, l'espace est bien *mesuré*.

Ce chapitre serait interminable si je reproduisais tous les exemples que je me suis amusé à recueillir en lisant ou en écoutant les œuvres des grands maîtres. Je m'arrête et je me résume, en déclarant que je considère comme démontrée la thèse suivante :

L'expression objective du langage des sons, pour être limitée à la reproduction des caractères les plus généraux des objets, n'en est pas moins évidente, et constitue un côté spécial de la musique. Elle comprend :

1° *La reproduction de certains mouvements simples, avec leur direction, leur forme, leur rapidité, leur rythme, leur durée totale ;*

2° *La reproduction des voix de la nature ;*

3° *L'indication de la grandeur ou de la petitesse des objets ;*

4° *L'imitation, par voie d'analogie, de la couleur, de ses nuances diverses, de son intensité et d'un nombre indéterminé de ses qualités spécifiques ;*

5° *L'indication des rapports (superposition, parallélisme, éloignement, rapprochement, etc...) de deux mouvements ou de deux objets situés dans l'espace.*

Qu'est-ce donc que la musique ?

Elle est autre chose qu'un *art du temps*, puisqu'elle représente les objets en un tableau d'ensemble où les positions relatives sont indiquées; elle est autre chose qu'un *art de l'espace*, puisque ce tableau d'ensemble est perçu dans la durée. Par l'emploi des divers registres, elle relève de la loi de *symétrie ;* par l'usage constant de la mesure, elle relève de la loi du *rythme*. Elle tient à la fois aux deux triades d'arts imaginées par Aristote et louées par Westphal. Elle est le mouvement, mais disposé d'après les lois de l'espace; elle est l'espace, mais sans fixité. Il en est de même de la danse, mise bien à tort dans la même catégorie que la poésie. La danse n'est autre que la statuaire, avec la mobilité en plus; elle est une suite de mouvements réglés par un rythme et une combinaison d'attitudes réglées par un principe de symétrie. C'est une statue qui se transforme incessamment, mais qui, à chaque moment de sa transformation, est toujours statue. Il faudrait donc une place intermédiaire à ces arts mixtes, où se combinent harmonieusement des lois très distinctes et où la mesure du temps ne fait qu'un avec la mesure de l'espace; on ferait une place à part aussi à la poésie, où l'expression, affranchie de tout réalisme, est simple, abstraite et uniquement soumise à la loi du rythme (1).

(1) Disons, en terminant ce chapitre, que le pouvoir descriptif et expressif de la musique, si rapidement accru dans ces derniers temps, est susceptible d'un développement dont on ne voit pas les limites. Wagner a porté à 115 le nombre des musiciens de l'orchestre (1re représentation de *Rheingold* à Bayreuth). Berlioz, qui voulait des ressources instrumentales de plus en plus riches, dit qu'un bel orchestre avec des voix devrait comprendre 248 exécutants. Il voulait même essayer l'emploi simultané de toutes les forces musicales de Paris dans un orchestre monstre, avec 120 violons, 40 altos, 45 violoncelles, 37 contrebasses, 16 cors, etc..., donnant (avec les chœurs) un ensemble de 818 exécutants. « Dans les mille combinaisons praticables avec cet orchestre monumental, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes

qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait jusqu'à ce jour... Son repos serait majestueux comme celui de l'Océan; ses agitations rappelleraient l'ouragan des tropiques, ses explosions les cris des volcans; on y retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions; son silence imposerait la crainte par sa solennité et les organisations les plus rebelles frémiraient de voir son crescendo grandir en rugissant comme un immense et sublime incendie. » (*Tr. d'Instr.*, p. 297.)

CHAPITRE III

Les images dans la langue musicale.

Δεῖ ὑπὲρ τῶν ἀφανῶν τοῖς φανεροῖς μαρτυρίοις χρῆσθαι.

« Pour exprimer l'invisible, on est dans la nécessité d'emprunter des images au monde visible. »

(ARISTOTE, *Éthique à Nicom.*, III, 2.)

Les signes expressifs indiqués dans les pages précédentes sont des *signes naturels*, puisqu'ils se produisent d'eux-mêmes à la suite de certaines émotions et de certaines perceptions. Il y en a d'autres, que nous appellerons *images*, procédant, eux aussi, de l'instinct et de l'observation, mais d'un instinct réfléchi et d'une observation étendue, fortifiée par la comparaison. Ils ne sont plus une imitation directe et immédiate de la nature ; un art souvent capricieux les gouverne. Quelquefois même ils sont créés par l'imagination pure et ne doivent leur raison d'être qu'à un usage conventionnel. En les étudiant, nous abandonnons le domaine de la physiologie avec ses phénomènes et ses lois, pour compter avec une faculté dont le mode d'action est difficile à déterminer et

les effets très changeants : l'association des idées. Ici encore, le langage, — mais cette fois le langage littéraire ou articulé, — va nous aider à comprendre la langue musicale.

Nous ne connaissons le sentiment et la pensée que de deux manières : l'étude de leur expression physiologique et la conscience. Mais l'expression physiologique est une conséquence de l'émotion, elle n'est pas l'émotion elle-même; et la conscience est un fait simple, unique, échappant à toute imitation. Qu'est-ce que la pensée et le sentiment considérés en eux-mêmes ? Nous ne pouvons en dire l'essence, et toute indication semble devoir être contradictoire, puisqu'il s'agit de choses immatérielles. L'imagination vient au secours de cette impuissance en nous faisant attribuer aux passions et aux idées les formes des objets matériels. Cette assimilation instinctive produit dans le langage ordinaire tout un système de formules qui passent ensuite, développées et multipliées à l'infini, dans le langage artistique. Nous prêtons un *poids* à la pensée ; on dit communément : *des idées graves* ou *légères ;* — nous lui prêtons une couleur; on dit : des idées *troubles*, des idées *noires*, des idées *claires*, des idées *grises*, etc.; — nous lui prêtons des dimensions ; on dit : *des idées larges*, *élevées*, *profondes*, *étroites*, *épaisses;* on dit même un esprit *carré*, *pointu*, etc.;... nous lui prêtons une propriété de résistance comme dans l'expression *des idées solides*. Nous lui attribuons un *goût;* on dit : des *pensées douces*, *amères*, *insipides*, etc... On prête aux sentiments une température (on dit, en effet, un *cœur froid*, un *cœur chaud*), une sorte de plasticité ou de densité, que sais-je encore ? En un mot, tous les attributs sensibles. Cette convention instinctivement établie, née de l'impossibilité de faire autrement et si frappante dans le langage des gens du peuple, est la grande ressource du style poétique. Sans elle, les poètes devraient se borner à marquer les causes et les

effets des passions, et renoncer à peindre les passions elles-mêmes. Racine peut bien nous montrer les conséquences de l'amour de Phèdre et toute la suite d'actions qu'il provoque ; mais quand il veut montrer le sentiment à nu, il lui faut cette formule :

Le ciel mit dans mon sein une *flamme si noire*.

L'extrême variété des symboles employés pour représenter l'amour ferait presque sourire, tant elle montre l'impuissance des écrivains à marquer un objet immatériel (1), mais cette impuissance, loin de nuire à l'œuvre d'art, crée une difficulté où l'on peut voir le principe et la condition du style poétique. Incapable de montrer l'âme, le poète est obligé de chercher des moyens indirects et des analogies pour nous la révéler ; de là l'originalité, le mérite inventif et l'intérêt du langage qu'il nous parle. Les images en sont tout le secret. Sans recourir à des raisons d'ordre théorique, comparons des écrivains tels que Shakespeare et Racine : l'un et l'autre connaissent aussi bien le cœur humain ; Shakespeare n'est-il pas cependant plus poète par la richesse et l'éclat des formules qu'il a trouvées pour exprimer le monde idéal ? Enlevez leurs images à Homère, à Eschyle, à Pindare ; que restera-t-il ? Des conteurs, des moralistes, mais non des poètes (2).

Le musicien procède souvent comme la littérature ; il ne vient pas *à sa suite*, pour réaliser et développer une métaphore, comme certains peintres le font maladroitement ; il obéit aux mêmes tendances de l'imagination, dans une

(1) Th. Gauthier, par exemple, appelle les adolescents « *âmes couleur de lait !* » (*Comédie de la mort*, VII.) Je cite cette bizarrerie entre mille.
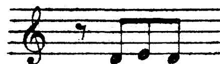
(2) « Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace, ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et par leurs images. » (La Bruyère.)

œuvre indépendante et parallèle. Lui aussi, il veut exprimer l'âme humaine, non dans ses manifestations extérieures comme le sculpteur, le peintre, le mime ou le danseur, mais l'âme elle-même, l'âme *in sich*, comme disent les Allemands ; et dans l'impossibilité où il est d'exprimer l'invisible, l'immatériel, l'impondérable, ce qui n'a ni son ni couleur, il use d'équivalents conventionnels et met en œuvre les analogies que notre instinct a établies entre les choses réelles et la pensée. Dans certains cas, il lui est impossible de faire autrement. Quand il veut, par exemple, exprimer des passions qui, au lieu de se manifester au dehors par la voix et le geste, ont, au contraire, pour résultats, le silence, l'immobilité, le recueillement intérieur, l'artiste, à moins de se taire lui aussi, et de laisser une partie de son œuvre sans expression, est bien obligé de suppléer à la nature, de lui donner un mouvement là où elle est inerte, et un accent là où elle est muette. L'observation du langage naturel étant devenue impossible, il use de son imagination ; il suppose projetée au dehors et matérialisée dans des formes sensibles la vie spirituelle reléguée dans les profondeurs de l'âme, et fait ainsi, d'un sujet tout moral et psychologique, un sujet de description impliquant couleur et dessin. Le symbolisme qui en résulte, et dont nous indiquons brièvement la raison d'être sans pousser plus loin cette analyse, est un des aspects les plus intéressants et les moins signalés encore de la langue musicale. Malgré son indétermination apparente, il obéit à une loi secrète d'analogie, puisqu'il traduit ou renouvelle exactement le symbolisme poétique. Lorsque Michaëla vient de remettre la lettre et le baiser de sa mère à Don José, celui-ci s'écrie :

Doux souvenir de mon village !

Cette image de *douceur* qui résume le caractère de

toute la scène, est rendue non seulement par la consonance des deux voix, par le rythme égal de la mélodie, mais aussi, dans l'accompagnement, par ces trois notes du cor d'harmonie,



dont le dessin est si caressant, et la sonorité si poétiquement voilée.

Prenons un des sujets favoris de l'art moderne, les sentiments de Faust dans son cabinet de travail : la mélancolie, le découragement, la détresse de l'âme. Ces diverses nuances de la souffrance morale sont habituellement rendues par une image empruntée aux couleurs. On dit d'un homme ennuyé et dégoûté qu'il a des idées « sombres », qu'il « broie du *noir* » ou qu'il « est dans le *gris* ». La raison d'être de ces images est sans doute dans ce fait que pour percevoir la couleur grise il faut moins d'énergie que pour une couleur très vive ; or, l'ennui est un amoindrissement de l'énergie morale. Racine écrit dans Britannicus : *une tristesse obscure*. Shakespeare, à propos d'une douleur grave et recueillie, fait dire à Claudius : « Hamlet, pourquoi ces *nuages* qui continuent à vous envelopper ? » C'est le mot dont se sert Bossuet dans son magnifique langage, devant le tombeau de Condé : « Accourez, Grands de la terre, lumières du monde, enveloppées aujourd'hui de votre douleur comme d'un nuage ! » (1)

(1) La même comparaison est dans *Euripide;* Hercule dit, après avoir tué ses enfants :

Αἴ, αἴ στεναγμῶν γάρ με περιβάλλει νέφος (Ηρ. μαιν., v. 1139.)

Homère avait dit d'Achille apprenant la mort de Patrocle :

.. τὸν δ'ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα (*Il.*, XVIII, 22.)

Musset, dans la *Nuit d'octobre*, compare un mal éphémère

> A ces *brouillards* légers que l'aurore soulève
> Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir;

mais lorsqu'il est en proie au doute et à la vraie souffrance, il écrit :

> Seul je me suis assis dans la *nuit* de mon cœur (1).

V. Hugo emploie le même genre d'images toutes les fois qu'il parle de la misère sous toutes ses formes : l'exil, le désespoir, le remords, la tyrannie, l'injustice, en un mot le mal moral. Le sort est pour les déshérités une « ombre » d'où sort une main glacée. Le poète dit à l'un d'eux :

> Ton cœur, triste et sans ailes,
> Est, dans ce *gouffre noir,*
> A des profondeurs telles
> Que tu ne peux l'avoir (2).

Il oppose le doute à la certitude, comme l'ombre à la lumière. Ainsi à propos des larmes :

> Souvent l'âme, *sentant au doute qui s'enfuit*
> *Qu'un jour intérieur se lève dans sa* NUIT,
> Répand de ces douces rosées (3).

Au début de la pièce intitulée *Pati*, on lit ces vers :

> Qu'attends-tu pour venir dans nos lits froids et noirs,
> O blême épouse, *ô nuit, dont tous nos désespoirs*
> *Chantent l'épithalame* (4) ?

(1) Lettre à Lamartine.
(2) Les *Quatre vents de l'esprit* (*En écoutant chanter la princesse ****).
(3) *Les Feuilles d'automne* (poème XVII).
(4) Les *Quatre vents de l'esprit* (*Le livre lyrique*, XXVII).

Je lis dans le *Crapaud :*

O penseur, tu médites !
Veux-tu trouver le vrai sous nos *brumes* maudites?

Et dans les *Pauvres gens :*

Ces *mornes visions* troublent son cœur, pareil
A la nuit.

Et dans une pièce de Th. Gauthier (*La petite fleur rose*) :

A l'horizon sans borne
Le grave Escurial
Lève son dôme sombre,
Noir de l'*ennui royal.*

et encore, dans le *Glas extérieur*, du même :

... Sous ma redingote noire
J'ai boutonné mon *noir* chagrin (1).

Enfin, V. Hugo, généralisant cette association d'idées, écrit dans un autre poème douloureux (*Pensées de nuit*) :

L'ombre ici-bas *la moins transparente,* c'est l'âme (2).

(1) Cf. la *Comédie de la mort* (VI, strophe 3e). Cette association d'idées est si habituelle dans le langage, lorsqu'il s'agit du mal moral, que V. Hugo va jusqu'à parler du « *noir* » frisson de Caïn (*La Conscience*), et de la « blancheur *sombre* » du linceul de Kanut (*Le Parricide*). Remarquons aussi qu'on a une tendance à donner une *profondeur* à l'ennui : je citerai seulement ces deux vers de Sully-Prudhomme (à Musset) :

Ton âme, perle éteinte aux profondeurs de l'onde,
A descendu longtemps le *gouffre de l'ennui.*

(2) On peut ajouter aux textes précédents ce trait de Saint-Simon,

Revenons maintenant à la musique.

Que font Berlioz et Wagner lorsqu'ils ont à traduire ces sentiments d'ennui et de découragement? Comme le poète, ils se servent d'images. Ils emploient la contrebasse ou le violoncelle dans les notes graves, parce que leur timbre est *sombre*. C'est ainsi que Berlioz caractérise la contrebasse dans son traité d'instrumentation. Il cite des exemples empruntés à l'orage de la *symphonie pastorale*, à la scène infernale d'Orphée et à la scène de *Fidelio* où Léonore et le geôlier creusent la tombe de Florestan. On connaît l'admirable début de cette scène de la Damnation : *Faust dans son cabinet de travail*. Cette sonorité sourde, profonde, peut être considérée comme une image analogue aux expressions poétiques que nous venons de citer, avec cette seule différence qu'elle est une image *réalisée*. J'y vois l'équivalent de ce « gouffre noir » dont parle V. Hugo, et où s'abiment l'espérance et le courage de Faust; elle donne l'impression de cette « nuit » qui pénètre l'âme, et dans laquelle s'anéantissent toutes les facultés, de même que dans la nuit extérieure et réelle s'effacent et se perdent les objets matériels; elle est l'ombre, symbole de l'ignorance, du deuil et de la mort. Le procédé du musicien a donc le même principe que celui du poète, et on voit aussi en quoi ils diffèrent; le poète s'adresse à l'intelligence pure, le musicien touche notre oreille; l'image du premier n'est qu'un concept, et celle du second est un concept réalisé. L'un nous donne l'*idée* d'une sensation d'obscurité; l'autre nous donne *la sensation elle-même*. Sur ce point donc la langue musicale est réaliste, et la langue littéraire est tout idéale.
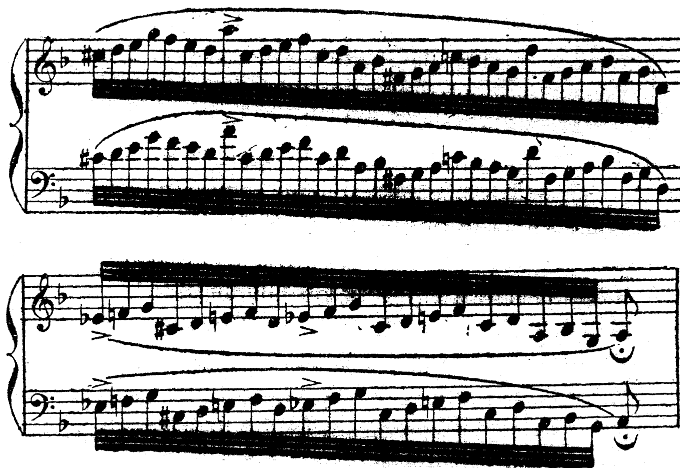
Le dessin mélodique est souvent, comme le timbre, une

dans la scène de la cassation du testament de Louis XIV : « Une douleur amère... *obscurcissait* son visage (celui du premier président). »

image réalisée. Cette image ne représente plus la nature ou la qualité du sentiment, mais sa forme supposée.

Les moralistes et les poètes, en parlant des passions, les ont toujours assimilées à des mouvements intérieurs. Ils ont reproduit et amplifié plus ou moins le mot antique (*animi motus* ou *æstus*) par lequel on les désignait. Les stoïciens disaient que l'âme du sage, asservie à la raison seule et inébranlable dans son ataraxie, avait pour symbole la ligne droite. La morale des sceptiques et des épicuriens, aussi bien à cause des méandres où elle aime à se perdre que de la grâce un peu molle dont elle se pare, faisait songer à une ligne courbe. « L'homme est *ondoyant*, » dit Montaigne. Que de fois on a parlé de l'Océan et de ses troubles, à propos des passions humaines ! « La mer n'a pas plus de vagues, dit un grand moraliste, quand elle est agitée par les vents, qu'il naît de diverses pensées de cet abîme sans fond et de ce secret impénétrable du cœur de l'homme. » Le musicien renouvelle, en le précisant, ce matérialisme d'expression. Il lui est bien facile de *réaliser* l'orage psychologique dans une composition touffue, inquiète, grondante, où les idées musicales se pressent en foule, où les rythmes se brisent et se combinent de mille manières (ouverture du *Manfred* de Schumann). Comme exemple de symbolisme descriptif obtenu à l'aide du dessin mélodique, nous citerons la mélodie de Schumann (op. 51, n° 1) intitulée *Sehensucht*, c'est-à-dire la souffrance impatiente, née du regret et du désir. La traduction musicale de ce sentiment a été faite bien souvent ; Beethoven a traité quatre fois ce sujet repris par Schubert (avec les vers de Gœthe : *nur wer die Sehensucht kennet weiss was ich leide*), par Liszt avec les stances de *Mignon* (*kennst du das Land*, etc...), et enfin par Schumann avec des paroles de Geibel. De ces quatre musiciens, on peut dire que les trois premiers ont imité le langage naturel de la plainte, en cherchant à reproduire son mouve-

ment et son accent. Schumann l'a fait aussi, mais, par une hardiesse curieuse de réalisme, il a encadré son lied dans le dessin suivant, comme s'il voulait nous donner le *graphique* du désir :



Par l'impétuosité du mouvement, par son irrégularité capricieuse, par cette répétition successive et dramatique des notes où les deux traits semblent se poursuivre l'un l'autre comme dans une course haletante, ce double dessin n'est-il pas une *image* réalisée, équivalant à une métaphore de poète ? — Lamartine ne compare-t-il pas le désir au vol du papillon « qui jamais ne se pose » ? et n'avons-nous pas ici quelque chose qui ressemble au va-et-vient d'un vol inquiet, incertain de sa route ?

Tous les éléments de l'expression musicale (intensité des sons, mouvement, tonalité, choix du registre, etc...), peuvent être employés comme symboles et concourir à la composition d'une *image*. Dans un de ses poèmes symphoniques, M. Saint-Saëns a eu à représenter la *vertu* et le *plaisir* sollicitant le cœur d'Hercule. Mais comment tra-

duire des idées abstraites de morale ? Le musicien a conçu parfois son sujet sous une forme dramatique, c'est-à-dire que pour montrer les deux personnages allégoriques cherchant à séduire le cœur du jeune héros, il s'est borné, en tel endroit, à exprimer le langage général de la prière et de la supplication ; mais il veut nous donner et il nous donne, en effet, une image de la *vertu* et du *plaisir*, idées essentielles du sujet. Cette image est-elle arbitraire ? Oui, sans doute, à certains égards ; s'il n'y avait qu'une seule manière de représenter ces deux idées, tout le monde la connaîtrait et l'art n'existerait plus ; elle est faite, comme celles du style poétique, d'un choix d'associations d'idées reposant sur des analogies dont on ne saurait trop dire si elles sont observées en partie ou complètement créées par le compositeur. Il n'y a pas ici de modèle d'expression, et voici le symbolisme qui y supplée :

1° Pour la partie consacrée à la VERTU un mouvement modéré (*allegro moderato*). — Pour celle qui est consacrée au PLAISIR, un *allegro* avec un ¢, ce qui fait plus que doubler le mouvement précédent. Ces deux mouvements, il faut bien le reconnaître, ont été déterminés par la nature du sujet. La vertu et le plaisir ont-ils un mouvement ? Pas plus que les gentilshommes dont parle Bossuet n'étaient entourés d'un *nuage*. C'est une association d'idées, reposant sur une expérience lointaine.

2° Pour la VERTU, des mélodies *très chantantes*. — Pour le PLAISIR, des mélodies qui, par leur caractère ou la pauvreté du dessin, donnent à l'oreille l'impression d'un *simple rythme* et non celle d'un chant. Le musicien a voulu donner à la première partie un sens spiritualiste et moral, et à la seconde un sens matériel. Il y est arrivé, d'un côté, en donnant à la mélodie une ressemblance aussi grande que possible avec la voix humaine, parce que celle-ci exprime les choses de l'âme ; d'autre part, en évitant, en brisant tout ce qui pouvait donner cette ressemblance à la
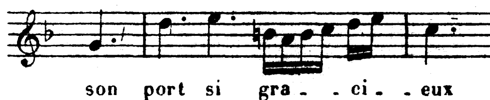
phrase musicale, de sorte que, privée de tous les accents qui sont l'expression habituelle du sentiment, elle n'est plus qu'une sorte de tapage rythmé et tout extérieur, où l'âme semble n'avoir aucune part. Ajoutons que les mélodies de la première partie, tour à tour graves, sévères, passionnées, image de calme et d'harmonie, langage d'amour et de tendresse pressante, ont des caractères expressifs qu'on ne trouve pas dans les autres : l'emploi des *blanches*, pour donner de la largeur et de la solennité au mouvement mélodique ; les notes *très liées ;* le dessin ascendant, comme pour marquer une aspiration vers un lieu idéal, etc.

3° Pour la VERTU, une tonalité franche, nettement perçue par l'oreille. « La vertu, dit Malebranche, est dans l'ordre. » M. Saint-Saëns dit ici la même chose que le philosophe ; mais il le dit à sa manière. L'image de l'ordre est donnée par l'observation exacte et constante des rapports qui doivent unir, au point de vue de l'harmonie, toutes les parties du morceau ; et comme ces rapports sont fixés par des lois, on peut dire qu'ici l'image de l'ordre est en même temps celle de la conformité à la loi. En outre, il s'est fait dans l'esprit du musicien une assimilation entre l'idée du bien et l'idée du beau. Or, l'idée du beau a pour conditions l'harmonie et l'unité ; le propre d'une tonalité bien observée n'est-il pas de nous donner la sensation de ce double caractère, puisqu'elle nous donne celle d'un ensemble dont toutes les parties sont régulièrement liées, et celle d'un principe commun (la tonique) qui les gouverne ? L'effet de cette image vaut surtout par le contraste. — Quel contraste, en effet, le second morceau fait avec le précédent ! Ici le PLAISIR est représenté par le désordre et la dissonance, à cause de la deuxième assimilation, résultant de la première, entre l'idée du plaisir et celle du laid. Pour débuter, trois tonalités diverses qui se disputent l'attention de l'oreille : une basse en *mi* naturel majeur ; un dessin qui donne l'impression du ton de *do* dièze mineur ; enfin
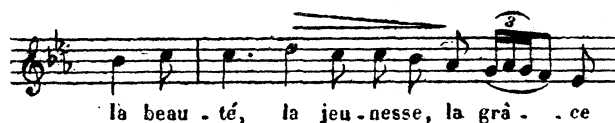
une note qui ne se trouve dans la gamme d'aucun de ces deux tons, note cruelle, blessante, un *sol* naturel répété vingt-neuf fois, avec des accents sur les temps forts de la mesure. Un peu plus loin, le dessin en *do* dièze mineur, repris par les basses, se combine avec un autre dessin en *mi* naturel mineur, et cette fois, la note cruelle est un *si bémol*, étranger à la tonalité des deux autres parties et répété trente-deux fois. Rien de plus pénible et de plus blessant, — si l'auditeur ne sentait la convenance de ces hardiesses avec le sujet. Le musicien nous donne ainsi l'image d'un ensemble chaotique et faux dont les parties n'auraient plus de rapports réguliers, et d'où toute règle (par conséquent toute beauté) serait exclue. Si l'on voulait trouver dans le langage l'origine ou l'équivalent de ces moyens d'expression, il faudrait signaler les divers sens des mots *juste* et *faux* employés tour à tour pour désigner de grandes idées morales ou de simples sensations.

4° Enfin, les mêmes *timbres* ne sont pas employés dans l'une et dans l'autre partie. Ici les instruments à cordes, les sons élégants, légèrement voilés et rappelant la voix humaine ; là, les instruments pittoresques, les sons clairs, criards...

Comme dans cette curieuse symphonie, le Musicien, toutes les fois qu'il doit exprimer des idées abstraites, les décompose, en dégage les idées élémentaires et nous en donne le symbole en remplaçant des concepts généraux par des sensations. Il est bien rare, par exemple, qu'à propos de l'idée de *grâce*, il ne mette pas, soit dans la mélodie, soit dans l'orchestre, un dessin donnant l'impression de cette *souplesse dans le mouvement* dont la grâce est inséparable. Ainsi, Berlioz fait dire à Marguerite parlant de Faust (4e partie, scène 15e) :
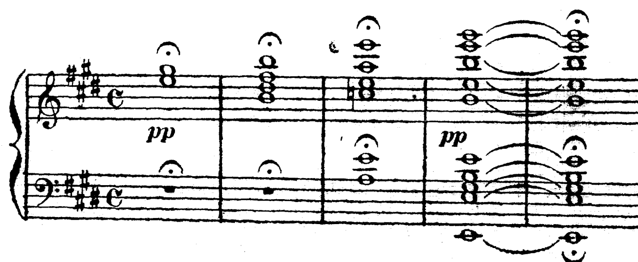


et Massenet à Desgrieux parlant de Manon (acte II) :



Ce seraient là de petites choses s'il y en avait de petites dans le langage artistique.

Lorsqu'une idée abstraite peut se résoudre dans un concept d'ordre ou de mouvement, le musicien n'est pas embarrassé pour composer une image. Dans d'autres cas, son œuvre est plus complexe, plus délicate, fondée sur des analogies lointaines qu'il est très difficile de retrouver, quoique l'instinct les sente vaguement. Comment fait-il pour traduire l'idée suivante : « Le songe d'une nuit d'été ? » — D'abord, il peut associer cette idée à un état d'âme, et alors il n'a plus à faire que de la musique expressive ; il peut l'associer aussi à certains mouvements, à une fable ou à une scène déterminée, et il fait alors de la musique descriptive. Mais il est curieux de le voir, à l'aide d'images appropriées, tenter d'exprimer le sujet sous sa forme la plus générale, en dehors de tout détail précis. Écoutons Mendelssohn :



Ces cinq mesures sont une sorte de frontispice caractéristique donnant l'expression générale de l'œuvre tout en-

tière. C'est, avant l'indication et le développement des épisodes qui la remplissent, le « rêve » énoncé, formulé, traduit dans une langue qui est faite avec des sensations. Cette idée générale de *rêve*, pur concept de l'esprit, se matérialise dans les formes concrètes du symbole, grâce à des analogies intermédiaires et suivant toute une chaîne délicate d'associations d'idées qui relie les sens à la pensée. 1° D'abord, l'idée prend *couleur*. Il y a ici un choix de timbres particulier. Th. Gauthier parle quelque part d'une « chimère blonde ». Je n'oserais dire que les instruments employés ici donnent la sensation de cette couleur ; au moins forment-ils un coloris vague, en demi-teinte, obtenu à l'aide d'une combinaison savante : deux flûtes d'abord, auxquelles s'ajoutent successivement deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Dans son *Traité d'instrumentation*, Berlioz parle de la « sonorité faible et voilée » de la flûte, de son « pâle coloris », de l'expression indécise de son timbre dans le médium et le registre élevé. Il dit de la clarinette que quand elle n'est pas employée par masses énergiques, elle gagne « en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités *mystérieuses* ce qu'elle perd en force et en éclat ». Dans la phrase « rêveuse » que joue la clarinette au milieu de l'allegro de l'ouverture du *Freyschütz*, il croit voir « la vierge isolée, la *blonde* fiancée du chasseur qui, les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage »... Le basson a, lui aussi, une sonorité voilée. Quant au cor, son timbre est plus doux et plus vaporeux encore que les précédents ; il donne comme la sensation d'une opale irisée de quelques filets d'or. — L'emploi du *pianissimo* (l'*intensité* des sons est un autre élément de l'image) augmente l'effet crépusculaire de toute cette couleur. 2° L'idée de rêve prend la forme d'un *dessin mélodique*. Ce dessin est ici fort simple, tout rudimentaire ; s'il eût été plus caractérisé, il eût éveillé dans l'esprit de l'auditeur des idées trop précises ; étant

presque indéterminé, il maintient la pensée dans la perception encore obscure d'un monde supérieur. 3° Le *mouvement* très lent de la mélodie a pour cause l'association toute naturelle de l'idée de rêve à celle de sommeil et par conséquent à celle de repos ; mais ces sons prolongés sont aussi une image de l'âme s'abandonnant à un état voluptueux et comme perdue dans la contemplation de perspectives profondes. 4° Le *registre* choisi ici pour tout ce préambule est le registre *élevé*. Il y a là une localisation conventionnelle de la pensée. Les régions supérieures sont considérées comme le lieu idéal des rêves poétiques et agréables. (V. dans *Manon*, la fin de la mélodie : « *En fermant les yeux, je vois là-bas*, etc. »). Les songes dramatiques et pénibles sont localisés tout autrement. (V. par exemple, le songe d'Hérode dans l'*Enfance du Christ*.) 5° Le mouvement mélodique a une *direction* qui donne à l'oreille la sensation d'une lente et gracieuse envolée vers des régions sublimes. Cette sensation paraît fortifiée par les deux éléments suivants : *a*) l'ordre de succession des instruments : entrée des clarinettes à la seconde mesure, des bassons à la troisième, des cors à la quatrième, de telle sorte que la sonorité devient, à chaque accord, plus riche et plus étendue. V. Hugo compare la rêverie à une spirale qui « s'élargit sans cesse ». Il y a quelque chose d'analogue ici ; *b*) la modulation. L'accord de *la* mineur, qui resserre un instant l'expression, trouve dans l'accord suivant une résolution qui est comme l'agrandissement illimité du champ de perception ouvert à la pensée. En passant du *la* naturel, accentué par l'entrée des bassons, au grandiose accord final, il semble qu'on abandonne un dernier sommet du monde réel pour entrer et s'abîmer dans le monde surnaturel. Dans son *Faust*, Gounod a obtenu le même effet par l'emploi de la même image, à la fin de l'*apparition de Marguerite*. — Est-ce tout ? Il faudrait signaler encore le caractère *consonant* des accords et le choix de la

tonalité, qui, avec le choix des timbres et l'emploi du *pianissimo*, contribuent à donner au morceau toute sa douceur; c'est l'image d'un rêve qui n'est ni un cauchemar douloureux, ni l' « *ægri somnia* », mais un ensemble composé et ordonné, l'apparition d'une vie idéale qui est grâce, harmonie et grandeur.

La suite de cette ouverture est encore une série d'images. Après avoir donné l'impression générale de son sujet, le musicien aborde quelques épisodes. Sur ce premier fond, se dessinent peu à peu des formes plus précises : un dessin ténu, rapide et léger comme un bruissement d'êtres minuscules dans une ronde aérienne, bientôt des rythmes très accentués, une intensité croissante dans les sons, une sorte de marche brillante pleine de décision, une phrase très chantante passant peu à peu de la douceur voilée de la tendresse à la force et à l'âpreté d'une menace, un récitatif d'une mélancolie profonde, un choix, en un mot, de motifs pittoresques ou dramatiques où la fantaisie prend corps et couleur... puis le mouvement qui s'apaise, les dessins qui se brisent et restent suspendus, sans conclusion, comme si un nuage en cachait la fin; la sonorité peu à peu éteinte, un retour aux accords du commencement, et toute forme précise fondue enfin dans une vapeur de rêve...

Les images musicales employées pour traduire des conceptions abstraites résultent souvent d'associations d'idées extrêmement délicates dont on trouve parfois d'intéressants équivalents dans le langage des poètes. La double signification d'un mot ou l'existence d'un fait intermédiaire en donnent parfois la raison ; d'autres fois, il faudrait chercher leur explication dans une psychologie subtile et obscure où on aurait à remuer tout ce monde de sensations et d'images qui se mêlent, se lient et se pénètrent dans notre intelligence. Berlioz trouve que le cor « a un son *mélancolique* et *chaste* ». Passe pour mélancolique ; cette épithète a été amenée, sans doute, par le souvenir de la

voix humaine qui, sous l'impression de la tristesse, prend un timbre particulier. Mais comment dire que tel instrument est *chaste?* La chasteté a-t-elle une voix? Il serait inutile de poser une telle question, si ce mot n'était qu'une boutade de romantique, et si on ne sentait sa justesse secrète. Le cor a une sonorité *voilée ;* or, l'idée du *voile* s'associe naturellement dans l'esprit de Berlioz à l'idée de chasteté. C'est ainsi que la sensation la plus précise peut représenter, à titre d'image, l'idée morale la plus abstraite. On trouve cette association d'idées dans V. Hugo, lorsque, prêtant le même caractère pudique au voile que semble former la pénombre d'un bois, il dit (*La rose de l'Infante*) :

La *chaste obscurité* des branches murmurantes.

Voici un autre point où se rencontrent l'esprit du musicien et du poète, assimilant tous les deux des sensations d'ordres divers. Dans la *Damnation*, Berlioz, ayant à figurer symboliquement les monstres ailés qui poursuivent Méphistophélès et Faust courant aux abîmes, emploie la sonorité éclatante et grave des cuivres. En un mot, il compare des oiseaux de nuit à des sons d'une certaine nature. Dans le passage suivant, V. Hugo, renversant les rapports de l'image, compare des sons à des oiseaux ; ce sont des cris de haine et de menace qui font penser le poète à des « monstres ailés », ce qui, au fond, revient au même :

Cependant, à côté de l'auguste fanfare,
L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,
Grinçait; et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,
Refus du viatique et refus du baptême,
Et malédiction, et blasphème, et clameur,
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur,

Passaient, *comme le soir on voit dans les vallées*
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.
(*Ce qu'on entend dans la montagne* (1).)

On pourrait dire, à la rigueur, que de telles images ont un fondement dans la réalité. Il en est d'un autre ordre qui sont à la fois les plus artificielles, les plus étrangères à toute donnée expérimentale, et pourtant d'un effet certain : ce sont les images obtenues à l'aide des modulations. Le passage d'un ton à un autre, ou simplement d'un accord à un autre, est constamment employé pour marquer un changement d'idée, quel qu'il soit. La poésie primitive nous fait voir un fait analogue. « Le but que se proposaient instinctivement nos vieux poètes, dit Littré, en employant le système monorime des couplets, est de conformer les consonances au sentiment, à l'idée qui prédomine dans un certain morceau. De la sorte, *chaque fois que le sentiment et l'idée changent, les rimes changent en même temps*... Un ton nouveau est donné de couplet à couplet, car la poésie n'est pas sans affinité avec la musique (2). » Sans nous occuper encore du rapport des mots avec les sentiments, nous ne voulons retenir de cette observation que le fait même du changement des rimes correspondant au changement des idées. En musique, le même procédé est constant non pas seulement pour distinguer un développement d'un autre, mais pour séparer

(1) On peut ranger dans la catégorie des images conventionnelles un grand nombre d'effets qui semblent être de la description pure. Voyez, par exemple, comment Gluck (*Alceste,* début du 3e acte) rend :

Le bruit lugubre et sourd de l'onde qui murmure,
Des oiseaux de la nuit les funèbres accents.

Et comment, plus loin (no 24), il imite la voix de Charon.

(2) *Histoire de la langue française*, t. I, p. 346.

les diverses nuances d'une même proposition ; ainsi dans cette phrase des Huguenots :

Suis-je sur ter-re ou dans les cieux ?

le ton de *la* bémol majeur auquel aboutit le dessin mélodique n'est pas employé comme expression de l'idée de ciel, mais comme signe de l'évolution qu'accomplit la pensée allant de l'idée de terre à celle de ciel, de telle sorte qu'à un changement de sens pour l'esprit correspond un changement de sensation pour l'oreille (1). Un développement, une simple phrase littéraire, étant composés d'idées différentes qu'un acte de la raison ramène à l'unité, peuvent être assimilés à une suite harmonique où tout passage d'une idée à une autre est un enchaînement. Il est donc naturel qu'il y ait un système de modulations sensibles correspondant aux modulations logiques de la pensée. Mieux encore que la mélodie, — où les idées sont souvent synthétisées et ramenées à un sentiment dominant, — le récitatif permet d'observer ce mode élémentaire d'expression. Dans les pages que nous citons ici, on peut constater que les changements de tonalité représentent par voie d'analogie les changements d'idée contenus dans le texte, et que tout l'accompagnement est modelé d'après le sens logique du poème littéraire, comme une sorte de matière plastique prenant le relief d'un objet matériel.

(1) Cf. dans *Lakmé*, à la fin du n° 19, la modulation placée sur ces paroles : *Loin du monde réel.*

L'enfance du Christ. — Le songe d'Hérode.

Moderato un poco lento
(avec solennité)

LE RÉCITANT
(Ténor)

Dans la crèche, en ce temps, Jé-sus venait de naître,

Mais nul prodige en-cor ne l'avait fait con-naître,

Et dé-jà les puissants tremblaient,

Déjà les fai-bles espé-raient,

Tous at-ten-daient.

p *poco f* *pp* dimin.

Moins lent. Récitatif

Or, apprenez, chré_tiens, quel cri_ _ _me é_pouvan_

_ta_ble Au roi des Juifs a_lors suggé_ra la ter_reur,

Mesuré. Dolce

Et le cé_leste a_vis que, dans leur humble é_ta_ble, Aux pa_

_rents de Jé_sus en_vo_ya le Sei_gneur.

pp

poco rit.

Il y a un autre ordre d'images conventionnelles, considérées, il est vrai, par certains critiques, comme une erreur dangereuse du romantisme moderne, mais consacrées par de grands exemples, et d'ailleurs assez conformes à la tradition : ce sont les *leit-motive* wagnériens. M. de Hartmann, combattant l'enthousiasme de M. Engel, les considère comme une expression purement arbitraire des idées ou des personnes, y voit une simple étiquette mise sur un objet, et les condamne en bloc pour cette raison en les signalant comme un écueil aux imitateurs du musicien allemand. Cette opinion est trop absolue. Quelques-uns de ces *motifs* sont de la simple musique descriptive : celui de Loge, dieu du feu, qui, par son dessin et son timbre, peut être considéré comme une imitation du mouvement et du crépitement des flammes; celui des *Walküre*, qui se réduit à l'imitation d'un galop, etc., peuvent être rattachés à la musique expressive et sentimentale : le motif du Walhalla, par exemple, du Walhalla qui est l'idéal réalisé de la plus haute puissance des dieux (tubas, trompettes, harpes, avec un trémolo des violons et des contrebasses, le tout dans une sonorité très douce), ne représente pas autre chose qu'un état d'âme; je ne parle pas du *motif de la Vengeance*, du *désir d'amour*, etc. Mais il y en a un certain nombre, comme le motif de Siegfried, le motif de l'Anneau, qui sont des formules presque aussi étrangères à la réalité que celles du mathématicien désignant un triangle par les lettres ABC. Beethoven semblait croire qu'il usait de ce procédé lorsque dans *Egmont* (scène de la prison, n° 8), il écrivait au-dessous d'un tutti d'instruments à cordes : *Ceci est pour représenter la mort d'Egmont*, et ailleurs, au-dessous d'une fanfare de trompettes : « La liberté reconquise pour la patrie. »

Les images de convention pure tiennent enfin une grande place dans ce qu'on appelle la couleur locale. La couleur locale est un sujet sur lequel il est bien facile de

s'entendre une fois qu'on s'est rendu compte du pouvoir d'expression que possède la musique. Elle peut être due à des causes différentes. Si le musicien reproduit des timbres d'instruments, des mélodies, des rythmes particuliers à certains pays, elle se réduit à une musique d'imitation, ou, pour mieux dire, de citation. Si on s'attache à exprimer le sentiment qu'à tort ou à raison on associe habituellement à l'idée de tel ou tel pays (noblesse, mélancolie, gaîté, etc.), elle se réduit à une musique subjective et expressive. Il y aurait même, théoriquement, un troisième cas où on pourrait la rattacher à la musique directement descriptive dont nous avons parlé plus haut. Mais le plus souvent elle est faite d'images purement arbitraires et consiste en une association d'idées que le musicien nous impose par un artifice inaperçu et un mensonge heureux. Une de ces images les plus fréquentes consiste dans les altérations que l'on fait subir à la tonalité, en supprimant de la gamme tous les demi-tons. Enlevez de la gamme d'*ut* le *fa* et le *si*, vous obtiendrez une tonalité sans caractère, donnant à l'oreille l'impression de toutes les autres tonalités; la forme musicale étant ainsi indéterminée, l'auditeur se trouve dérangé dans ses habitudes, *dépaysé*, c'est le cas de le dire, et tout prêt à rattacher l'image qu'on lui présentera à quelque chose de rare et d'étranger; le musicien profite de cette indécision et la tourne à son profit, en imposant une association d'idées et en faisant croire tout ce qu'il veut. Dans *Lakmé* (scène du marché), dans l'*Enfance du Christ* (scène des devins faisant leurs signes cabalistiques), dans *Les Troyens à Carthage* (ballets), dans les invocations magiques d'Esclarmonde aux esprits de l'air, de l'onde et du feu (dernière scène du 1er acte), on trouvera une couleur dont il ne faut pas chercher ailleurs le secret. Bien entendu, une altération introduite dans tout autre élément de l'œuvre musicale peut donner un résultat semblable. Au 4e acte de *Carmen*, après la belle

phrase d'Escamillo : « Si tu m'aimes, Carmen... » si amoureusement et si tendrement soulignée par le chant lié des violoncelles, Bizet obtient un très joli effet de couleur en illustrant ces mots : « *place au seigneur* ALCADE ! » par un accompagnement où dominent la flûte et le basson. L'essentiel est d'arracher l'auditeur à ses habitudes. Son oreille une fois étonnée par des impressions inaccoutumées, il ne sait plus où il est et se laisse conduire où l'on veut avec une incroyable docilité. C'est ainsi qu'en poésie tels noms propres donnent à certains esprits l'illusion de la couleur indienne ou autre à cause de leur étrangeté. Le second *m* ajouté par Flaubert (de son propre aveu) au nom de *Salammbô* est une trouvaille de coloriste. L'accent circonflexe placé sur l'*ô* ne laisse pas de compter aussi comme valeur.

L'emploi des images dans le style musical justifie, en principe, le langage métaphorique de tant d'écrivains essayant de caractériser une œuvre : celui de Berlioz, celui d'un Listz parlant de Chopin ou des Bohémiens. Malheureusement, au lieu d'essayer de formuler avec les mots l'image que le musicien a formulée avec les sons, le critique ajoute un nouveau symbole à celui que le compositeur a déjà trouvé, si bien que, pour une seule idée, on a souvent plusieurs images inégales et un lyrisme d'expressions incohérentes où la raison ne trouve plus son compte. Un adagio de Beethoven (celui de la sonate op. 22) fait voir à Schumann un cygne qui cherche à saisir dans l'eau le reflet d'une étoile; un autre voit dans la 9e symphonie de Beethoven l'histoire de Diane et d'Endymion... C'est comme si, pour donner l'idée du coloris d'un tableau, on imaginait un autre coloris.

Comment ces images se combinent-elles avec les éléments d'expression dont nous avons parlé dans les précédents chapitres? Il est souvent difficile de les en distinguer, car elles flottent sur la limite indécise qui sépare le senti-

ment de l'idée pure, la musique expressive de la musique descriptive. Quelle est celle de nos émotions à laquelle n'est pas liée quelque idée abstraite ou concrète et quelle est celle de nos idées à laquelle n'est pas lié au moins un sentiment de plaisir ou de peine? On peut cependant distinguer, dans un opéra ou une symphonie, des parties où la passion joue un faible rôle et où le style est, par conséquent, tout symbolique. En dehors de ces cas particuliers, la place habituelle et normale des images est dans l'accompagnement (1) instrumental des mélodies, quoiqu'elles puissent aussi figurer dans le chant.
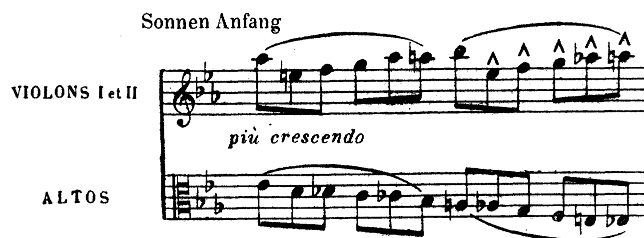
(1) V. dans *Alceste* (nº 17) l'expression de ces vers : « Oh! que le songe de la vie avec rapidité s'enfuit ! »

Au 1er acte de *Don Juan*, dans l'air de *Leporello*, je vois les images suivantes : 1º Une marche harmonique donnant l'impression d'un progrès et représentant cet accroissement continu de la liste où Leporello inscrit les maîtresses de Don Juan. La même image est employée plus loin, dans le chant, pour marquer la gradation des bourgeoises aux marquises, duchesses, princesses, et aussi pour désigner la femme *grande et imposante*. D'ascendante qu'elle était, la marche harmonique devient descendante lorsqu'il s'agit de la femme *petite*. 2º Deux dessins mélodiques, l'un à propos du contingent fourni par l'Italie et la Turquie, l'autre à propos du contingent fourni par l'Espagne; le premier en notes piquées et sautillantes, pour donner l'impression d'une simple bagatelle (630 femmes, puis 160); le second précédé de deux points d'orgue, fait avec des blanches, très lié, beaucoup plus lent et plus grave par conséquent, afin de donner ironiquement une image de la grande importance du contingent espagnol (3,003). 3º Entre ces dessins, une gamme descendante et en notes piquées, image probable du geste de Leporello, dont la main parcourt la liste en montrant les noms de *haut en bas*, etc., etc. Dans l'*Andante con moto*, dont tout l'ensemble est une image, puisque le changement de dessin mélodique, de rythme et de mouvement, correspond au changement d'idée dans le texte, les moindres détails de paroles (j'ai sous les yeux la partition française) sont soulignés et symboliquement exprimés par la musique.

Un certain nombre de traits figurant dans des morceaux descriptifs peuvent être considérés comme des images. La gamme rapide

Chercherons-nous enfin à savoir le degré d'exactitude où peuvent atteindre les images comme représentation des idées? Pour celles dont nous avons parlé en dernier

de trois octaves, suivie d'un coup de grosse caisse, que Rossini fait exécuter aux violons au moment où la flèche de Guillaume Tell part et va toucher la pomme, peut être, comme le veut M. Weber, une imitation strictement inexacte de la réalité; au moins en donne-t-elle une *image*. De même Wagner ne nous peint pas, à proprement parler, le lever du soleil, mais nous en donne une figuration symbolique par l'emploi du dessin suivant (*Götterdämmerung*, acte I[er]) :



dessin qui aboutit à la reprise d'un motif d'abord parti des profondeurs de l'orchestre et graduellement élevé jusqu'au sommet de l'instrumentation avec une intensité de son toujours croissante, et, finalement, à un *forte* éclatant (*Voller Tag*).

Je citerai encore, en prenant pour dernier exemple l'expression de l'idée de *retraite*, de *déclin*, de *disparition*, la sortie de Carmen au premier acte de *Carmen*, sortie comparée à l'envolement d'un oiseau, par une image que l'orchestre reproduit si ingénieusement; dans la même pièce, la sortie des officiers et d'Escamillo de chez Lillas Pastias, au 2e acte, et la première sortie des contrebandiers, au 3e acte; celle des bayadères, dans *Lackmé;* la fin de la valse du *Freyschütz*, la fin de la scène de la taverne, au 2e acte du *Prophète :*

Le ciel est noir :
Partons; bonsoir.

etc., etc. Dans toutes ces fins de scène, le musicien nous donne l'impression directe d'un ensemble qui se désagrège, d'un concert qui s'éloigne, se disloque et s'éteint.

lieu, la question ne saurait être posée. Quant aux autres, on peut les rapprocher du langage comme nous avons fait pour les accents mélodiques et leur attribuer la même valeur qu'aux images employées par le poète. Pour que l'artiste compare deux objets et se serve de l'un pour représenter l'autre, il suffit qu'ils se ressemblent par une qualité que l'abstraction seule peut isoler. Homère compare Agamemnon pleurant à un rocher majestueux d'où tomberait une source; mais suffirait-il de voir dans la réalité un rocher et une source pour avoir l'idée d'un héros en larmes? Aristophane a comparé les Athéniens amaigris par la manie de juger à des abeilles, et a bâti une pièce sur cette idée. Ici encore, la ressemblance ne porte que sur *un* caractère commun à deux objets très différents. Les images employées par la musique, comme ses traits descriptifs, ne reproduisent qu'une partie infime du modèle; mais je montrerai à la fin de cette étude que la fonction de l'œuvre d'art est précisément d'évoquer dans notre esprit l'idée de tout un ensemble par l'expression d'une seule de ses parties.

CHAPITRE IV

La pensée musicale.

> Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
> Passe en gardant son voile...
>
> (A. DE MUSSET.)
>
> On peut circonscrire la beauté de l'œuvre d'art, non la décrire.
>
> (DE HARTMANN.)

Nous avons épuisé l'analyse des éléments musicaux contenus dans le langage, et nous devons, pour compléter cette étude de l'expression, aborder un sujet d'un ordre tout différent, étranger à la physiologie et aux instincts communs de la nature humaine. Nous avons indiqué les matériaux épars de l'œuvre musicale; mais nous n'avons rien dit du principe qui les unit, les coordonne et en fait toute la valeur. Ce principe, c'est une pensée; et si, dans le domaine un peu flottant de l'esthétique, il y a une partie solide, sur laquelle on peut bâtir, nous la trouvons ici. Examinons d'abord, pour nous en débarrasser, la théorie qui ne tient aucun compte d'éléments étrangers et supérieurs à l'expérience.

I

Pour les anciens, la musique venait des dieux. Homère et Hésiode considéraient le chant comme un présent des Muses, et Pindare croyait tenir d'Apollon la lyre des odes triomphales. Pour certains philosophes modernes mieux informés sans doute et moins préoccupés de l'intervention du ciel, le chant sort naturellement de la vie inférieure et instinctive. Ils concluent de tous les faits que nous avons précédemment observés que le chant n'est autre que l'emploi et l'accentuation du langage naturel de la passion *porté à son plus haut degré* et que la musique est née à la suite d'un *processus* dont on peut marquer ainsi les phases : des récits légendaires et des harangues où la passion naïve des premiers hommes mettait tous ses effets sont sortis peu à peu la poésie épique, la poésie lyrique, le récitatif, enfin le chant, et, en dernier lieu, la musique instrumentale.

Cette théorie, trop connue pour que nous ayons besoin de la reproduire longuement (mais fort incomplète, je crois l'avoir montré en me plaçant d'abord au point de vue d'où elle est sortie), a été exposée avec beaucoup de force et de netteté par M. Spencer. Après l'avoir résumée dans le *Journal des Savants*, M. Charles Lévêque déclare que « c'est ce qu'il a lu de plus sensé sur l'art musical (1) », et M. Guyau, dans ses *Problèmes d'esthétique contemporaine*, considère la démonstration qu'elle contient comme *définitive* (2). Tout en croyant inébranlables les faits qui lui

(1) Cahier de 1880, p. 413.

(2) P. 71. — M. Charles Lévêque en a fait l'objet d'une lecture devant l'assemblée solennelle des cinq Académies (novembre 1890),

servent de base, nous la repoussons énergiquement, non pour les raisons qu'on lui oppose d'habitude et que nous allons combattre, mais parce qu'elle résulte d'une vue incomplète de la question et néglige tout un côté essentiel, le plus important peut-être du problème. La critique qui va suivre n'implique aucune contradiction avec les chapitres précédents. La musique a recueilli tous les éléments imitatifs du langage naturel, mais elle y a ajouté une vertu qui lui est propre. L'origine et le processus historique de l'art musical n'en expliquent pas, tant s'en faut, tous les caractères.

L'opinion de M. Spencer n'était rien moins que nouvelle quand elle se produisit (1). Dans ses opuscules sur la musique, Rousseau l'avait soutenue maintes fois et en avait tiré des conséquences hardies. On lit par exemple dans l'*Essai sur l'origine des langues* (ch. XII) : « La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie ; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint... Il n'y eut d'abord d'autre musique que la mélodie, et d'autre mélodie que les sons variés du mot. » Dans le fragment d'un ouvrage inédit, *Du principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique* (2), on lit encore : « Il ne paraît presque pas que le chant soit naturel à l'homme. L'homme sauvage ne

M. J. Weber (feuilleton du *Temps*, 26 novembre 1890) repousse cette théorie en lui opposant l'argument suivant : la base de la musique, c'est la gamme ; or, la gamme n'existe pas dans le langage. Le scepticisme avec lequel il parle de l'opuscule de M. Lévêque vient aussi de ce que ce dernier avait choisi un titre trop général et trop vague : *Ce que la musique doit à la* NATURE.

(1) En 1857. — Je cite d'après la traduction de M. Burdeau.

(2) Manuscrit de la bibliothèque de Neufchâtel reproduit par Jansen (*Rousseau als Musiker*, 1884, p. 468).

chante jamais, les muets ne chantent point, ils ne forment que des sons inarticulés et hideux que le besoin leur arrache. Les enfants crient, pleurent et ne chantent jamais. Les premières expressions de la nature ne sont en eux que celles de la douleur, et ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple (1). Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante; on crie, on se plaint sans chanter, mais on chante en imitant des cris ou des plaintes. Et comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant. » Développant les conséquences de ce principe, Rousseau en concluait que chaque peuple a la musique de sa langue et que certains peuples ne peuvent pas avoir de musique, parce que leur langue ne contient pas d'éléments musicaux. « Toute musique, disait-il, est nationale; elle tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et c'est la prosodie de la langue qui lui donne ce caractère (2). » Aussi le problème musical était-il, selon lui, de faire chanter le langage, comme chez les Grecs, dans une déclamation dramatique.

Le savant Lacépède, dans sa *Poétique de la Musique* (3), a exposé et précisé la même théorie en lui donnant toutes les pompes de l'éloquence. Cherchant à se représenter les sentiments du premier homme, il croit que la musique est née des larmes et de la douleur: « Elle n'a composé son langage que des cris des passions déchirantes... c'est

(1) Cf. *Émile*, liv. Ier: « Comme le premier état de l'homme est la misère et la faiblesse, ses premières voix sont les plaintes et les pleurs, » et, dans la *Nouvelle Héloïse*, toute la lettre XLVIII, de Saint-Preux à Julie, sur « le lien puissant et secret des passions avec les sons ».

(2) Lettre sur la musique française.

(3) 1785; voir t. I, pp. 13 et 51.

un langage plus énergique que le langage ordinaire. » Villoteau a soutenu les mêmes idées devant l'Institut et les a développées en deux forts volumes de plus de 1100 pages : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (Paris, 1785). Comme M. Spencer, il constate tous les signes extérieurs du sentiment : inflexions de la voix, gestes, mouvements des yeux, de la bouche et de la figure, diverses attitudes du corps (1) ; il va même plus loin : il croit que l'expression des sentiments dans le langage a un caractère fixe et qu'à chaque émotion correspond un accent propre qu'il n'est pas possible de méconnaître et de confondre avec les autres (2). Comme M. Spencer, il établit entre le langage et la musique une suite graduée d'imitations intermédiaires qui accentuent de plus en plus les éléments musicaux de la parole (3) ; comme lui enfin, il signale l'influence que la musique peut, à son tour, exercer sur le langage, et consacre un chapitre aux avantages que l'orateur peut retirer de l'étude de l'art musical (4). Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac exprime la même opinion. Il constate que, dans la déclamation, les sons ont à peu près les mêmes intervalles que le chant (chap. VI, p. 337 et 338), ce qui lui fait dire : « Nous sommes plus touchés d'un morceau bien déclamé que d'un beau récitatif (p. 339). » Il partage aussi l'opinion de Rousseau sur le rapport nécessaire qu'il y a entre la langue et la musique des peuples : « Les langues demandent, selon leurs caractères, différents genres de déclamation et de musique. On dit, par exemple, que le ton dont les An-

(1) T. I, p. 31.
(2) *Ibid.*, pp. 29 et 30.
(3) *Ibid.*, ch. VI, p. 27.
(4) *Ibid.*, ch. XVIII (2e partie). Sur la possibilité de noter les inflexions du langage, V. t. I, p. 72 (à la note).

glais expriment la colère n'est, en Italie, que celui de l'étonnement (p. 340-341) (1). »

(1) En Allemagne, on retrouve les mêmes idées dans un grand nombre d'ouvrages déjà anciens. SCHEIBE (*Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik*, 1754) fait venir la musique instrumentale du chant, et le chant d'un langage ému (erregten). — HERDER (dans son opuscule *Ueber den Ursprung der Sprache*); GOTTSCHED (*Kritische Dichtkunst*), LESSING (*Laocoon*, supplément A II, édit. allem. de Blüner), reconnaissent la même origine à la poésie et à la musique. A.-W. SCHLEGEL (*über Silbermass und Sprache*, 1795) va jusqu'à confondre le langage et la danse dans l'art primitif, et ne distingue la voix qui chante de la voix qui parle que par une certaine suspension (ein gewisses Schweben) qui donne aux sons de la première leur durée et leur précision. JACOB GRIMM (*Ursprung der Sprache*, 1851) appelle la musique une idéalisation (ein Sublimat) du langage, et le langage un *précipité* (ein Niederschlag) de la musique. — Rappelons enfin qu'avant M. Spencer, on avait essayé maintes fois de noter les éléments musicaux du langage; nous citerons seulement en Angleterre : MITFORD (*Essay of the Harmony of Language*, 1774); STEELE (*an Essay towards establishing the melody and measure of Speech*, 1775); WALKER (*the melody of Speaking*, 1787); on peut consulter aussi une dissertation de Framerg : *Discours sur cette question : analyser les rapports entre la musique et la déclamation*. Paris, 1802.

Depuis 1851, ont paru, en Allemagne, plusieurs travaux de ce genre, dont la liste surchargerait trop cette note, et qui, d'ailleurs, ne sont pas tous également sérieux. Ainsi, M. Kienzl (*die Musicalische Declamation*, Leipzig, 1880) est allé jusqu'à noter l'expression de l'*ironie* dans le langage! Parmi les ouvrages récents où l'on retrouve les idées de Spencer, nous en citerons un, dont l'auteur a de l'autorité, comme philosophe et comme musicien. Dans son *Æsthetik der Tonkunst* (Berlin, 1884), M. Gustave Engel limite, tout en reconnaissant implicitement sa justesse, la portée de la théorie anglaise, grâce à une distinction du son et du sens des mots dans le langage : « Le langage parlé est une idéalisation du langage naturel au point de vue de la signification du mot (Wortsinn), le chant en est une autre au point de vue de la sensation et du son (Empfindung). Le chant n'est ni une création supérieure à tout progrès empirique (ein Hyperidealisirung), ni un art mixte (ein Mischkunst), mais une idéalisation *partielle*, tout comme le langage parlé (p. 90). »

La théorie de M. Spencer a été récemment l'objet d'une critique approfondie en Angleterre et en Allemagne et les objections essentielles ont été à peu près les mêmes. M. Gurney, dans un ouvrage considérable (1), et M. Stumpf, dans une étude sur l'esthétique musicale anglaise (2), ont nié l'existence des intervalles dans le langage et ont reproché à M. Spencer de les avoir confondus avec de simples changements de ton; ils les ont considérés comme une exception, un hasard, dans le langage naturel, et ont refusé d'y voir un *intervalle* au sens musical du mot; ils ont ajouté que la musique pouvait être très expressive sans en faire usage. M. Gurney cite, comme exemple, l'*adieu de Schubert*, où la même note est répétée une dizaine de fois dans une situation très dramatique; M. Stumpf cite aussi *la mort et la jeune fille*.

Cette première objection est peu fondée (3). Sans doute, les intervalles n'ont pas, dans le langage naturel, la même précision que dans la musique; mais ne pas les y reconnaître, c'est nier l'évidence. M. Spencer n'a pas dit qu'on soit passé du langage à la musique sans transition; il a montré, au contraire, qu'entre le point de départ et le point d'arrivée, il y avait un développement dans lequel

(1) *Power of Sounds* (Londres, 1880) ; v. le ch. XXI.

(2) Voir la *Musikalische Vierteljahrschrift,* 1885, 3e cahier. Cette étude contient d'intéressantes indications biographiques dont j'ai fait mon profit. V. aussi une étude faite à l'occasion de la précédente par M. Th. Lipps, dans la revue *Philosophische Vorträge*. M. Lipps espère qu'on va être « débarrassé de la théorie qui fait venir la musique du langage, comme de celle qui fait venir le rythme de la danse ».

(3) Elle n'est pas plus nouvelle que la théorie elle-même. On la trouve dans le livre de DE CHABANON, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*. Paris, 1779. De Chabanon combat à la fois la théorie de la formation du chant par le langage et celle du langage par les cris naturels et les sons imitatifs (ch. VII et VIII) : « Les procédés de la musique et du langage diffèrent entièrement. Le chant n'admet que des intervalles appré-

les éléments musicaux de la parole se précisaient de plus en plus. Les deux mélodies de Schubert qu'on lui oppose ne sont pas heureusement choisies. Il y a bien, dans l'*Adieu*, un passage très expressif et sans intervalles; mais n'y a-t-il pas aussi des cas où la douleur, au lieu de se répandre en cris et en gestes, supprime les signes habituels de l'activité de l'âme, nous plonge dans l'accablement et se traduit par une voix basse, traînante, résignée? La volonté ne peut-elle pas la maîtriser? La belle phrase de l'*Adieu* exprime une douleur réfléchie et profonde à la fois, apaisée, et dominée par une pensée grave : elle est immobile et figée comme Niobé regardant le ciel. Quant à l'autre mélodie, elle ne peut être citée ici; cette mélopée sans éclat est on ne peut mieux appropriée, selon les idées de M. Spencer, à un être abstrait qui est la négation même de tout mouvement passionné et qui, en outre, dans les paroles que le poète lui a prêtées, n'exprime que l'idée du repos absolu.

M. Stumpf, après avoir signalé le caractère indéterminé des intervalles dans le langage, ajoute que là où on les emploie, ils produisent un mauvais effet et font dire de l'orateur qu'il parle mal, en un mot qu'il *chante*. C'est là une idée contraire à l'expérience et à l'opinion des grands maîtres. « L'organe de la voix, dit Cicéron, en parlant de l'orateur idéal, produit et doit produire des sons aigus et graves, vifs et lents, *hauts et bas ;* ce sont pour l'orateur comme les couleurs qui servent aux peintres pour varier

ciables à l'oreille et au calcul; ceux de la langue parlée ne peuvent pas se calculer (p. 57). » Il n'admet même pas l'influence de la prosodie sur le chant. — Condillac lui-même n'admet les intervalles du langage qu'à titre d'exception : « Le projet de noter le reste de la déclamation est impossible, car les inflexions de la voix y sont si faibles que, pour en apprécier les tons, il faudrait altérer les intervalles au point que la déclamation choquerait ce que nous appelons la *nature.* » (*Op. cit.*, p. 337.)

leurs tableaux. » Fénelon estime « que la diction est une espèce de musique et que toute sa beauté consiste dans la variété des tons qui haussent ou qui baissent, selon les choses qu'ils doivent exprimer ». — « Une voix sans inflexions, dit Voltaire, serait une voix sans grâce. » M. Legouvé, qui cite les deux premiers de ces témoignages, y ajoute sa propre autorité et celle des grands artistes qu'il a entendus.

Une autre objection, plus sérieuse en apparence, mais encore à côté, est tirée de la tonalité. La tonalité, dit-on, est absente du langage; or, elle est une condition de la musique. M. Beauquier, dans sa *Philosophie de la musique*, repousse les idées de M. Spencer pour cette seule raison. Elle repose sur une pure illusion. Avant de noter une phrase, le musicien met à la clef un certain nombre de dièzes ou de bémols, mais ces signes sont pour l'oreille comme s'ils n'existaient pas. Le choix du ton se résout, pour l'auditeur, dans le choix d'un timbre général. Or, le timbre général, comme nous l'avons dit, existe dans le langage; de même qu'en entendant un morceau de musique on est choqué d'une fausse note sans savoir dans quel ton l'œuvre est écrite, de même on est frappé dans le langage d'un brusque changement de timbre.

Les lois d'analogie établies par M. Spencer sont d'une application constante; des faits innombrables les justifient en musique, aussi bien parmi les œuvres qu'a provoquées une pensée d'agrément que dans celles où l'on a recherché surtout la nature et la vérité. Dans le domaine où s'est placé le théoricien, on ne peut leur opposer que de petites raisons appuyées sur des exceptions mal interprétées. Dirons-nous donc que la musique est une simple idéalisation du langage dont les accents naturels ont été portés à leur plus haut degré d'expression? Présentée sous une forme aussi absolue, cette opinion devrait être inadmissible pour quiconque a le sens musical. M. Spencer a

observé des faits qui ne peuvent être contestés, mais il en a négligé d'autres qui sont essentiels. Il n'a vu que la figure extérieure de l'art et la forme la plus sensible de son expression; il n'a pas songé à tous ces caractères d'ordre idéal, attestés par l'expérience même. Il croit tenir la Musique, alors qu'il a effleuré la frange de son manteau.

Une objection plus sérieuse et bien simple a été faite par M. J. Weber. « La musique, dit-il, a pour base la gamme, laquelle n'existe point dans le langage. » — Ceci est parfaitement exact. Qu'est-ce que la gamme? C'est un système qui repose en partie sur les lois objectives du son et en partie sur la convention. Il est à la fois indépendant de nous, puisque les intervalles des sons se trouvent fixés par des lois immuables, et il est conventionnel puisque, dans cette suite indéterminée d'intervalles que nous offre la nature, nous en avons pris un certain nombre, à l'exclusion des autres, et les avons disposés d'une certaine manière que nous jugions conforme aux aptitudes de notre oreille et à notre goût. Aussi tous les peuples n'ont pas adopté les mêmes gammes. La gamme n'est donc pas une sorte d'organisme fourni par l'expérience; elle repose sur un choix: à ce titre, elle est une œuvre d'art, une création du sens esthétique. On peut en dire autant de toutes les parties du style musical.

Les effets physiologiques de la passion dans la voix humaine sont des effets instinctifs, indépendants de la volonté, et l'expérience la plus facile permet de les reconnaître. Si la musique vocale se borne à les reproduire en les accentuant, qu'est-ce donc qu'un musicien? En quoi l'artiste diffère-t-il des autres hommes? Quel est ce privilège chimérique d'une faculté créatrice qu'on appelle le génie ou même le talent? Quel rôle peuvent bien jouer dans la composition, la fantaisie, la liberté, ou simplement (si on soutient avec raison, sans doute, que la liberté et la fantaisie

ne s'écartent jamais de la nature), quelle place est réservée au goût? Pourquoi tant de diversité dans la musique? Il a suffi, d'après M. Spencer, d'un supplément d'*effort* et d'une simple *exagération* pour passer de l'expression naturelle des sentiments à leur expression artistique. « Les musiciens y ont aidé naturellement, ajoute-t-il, car ils sont en général d'une extrême sensibilité. On nous dépeint Mozart avec un tempérament capable des plus vives affections et très accessible à toutes les impressions. Beethoven, d'après diverses anecdotes, nous apparaît avec un caractère très sensible et très passionné. Ceux qui ont connu Mendelssohn en parlent comme d'un noble cœur. » etc. On ne s'aperçoit pas qu'en parlant ainsi on met l'art à la portée du premier venu. Tous les hommes sont capables de fortes émotions et d'effort; leur suffira-t-il d'être émus et de noter leur propre langage pour faire une mélodie? Que de gens tomberaient dans la vase du Tibre, comme Berlioz, sans y trouver une perle! Que de gens sont affectueux et impressionnables comme Mozart, sensibles comme Beethoven, et incapables, je ne dirai pas de créer, mais seulement de comprendre une œuvre musicale!

Comment M. Spencer explique-t-il la *composition* musicale? Croit-il que pour écrire une fugue ou une sonate il suffira d'ajouter l'un à l'autre des accents de passion?

Comment explique-t-il la beauté? De quel type fourni par l'instinct peut-il rapprocher ce caractère essentiel du langage musical, cette vertu suprême qui, de l'aveu de tous les grands maîtres, résume et remplace l'application des autres règles: le charme? Le charme ne vient pas d'une qualité personnelle du chanteur, telle que son habileté à émettre et à gouverner les sons; il vient du musicien qui le répand dans son œuvre et confie ensuite à un interprète le soin de le rendre sensible à l'oreille. Il n'est pas non plus la loi spéciale de cette musique simple et facile, où n'entrent que des sentiments moyens et où l'ex-

pression mélodique, comme une sirène nageant à fleur d'eau, fait des grâces et semble se contenir dans les limites de l'expression instinctive; il doit être partout. Sans beauté et sans charme, pas de musique. Le musicien est comme le poète, *musæo contingens cuncta lepore...* Si la nature et la conformité avec la vie sont des causes d'agrément, il y en a une autre qui est ailleurs. Et comment l'expérience rendrait-elle compte d'un élément qu'elle ne contient pas? Parmi les effets physiologiques des fortes émotions, M. Spencer en a oublié un, qui, sans doute, eût troublé sa théorie; c'est la laideur. Une passion violente altère la voix aussi bien que les traits du visage; elle enlève toute dignité à l'homme et le déforme; elle en fait un objet de pitié ou d'effroi. La véritable Iphigénie a dû pousser des cris désagréables à l'oreille. Les anciens avaient mieux observé ces effets dégradants des émotions trop vives, eux qui en voilaient ou en atténuaient l'expression et qui, dans la poésie, *métamorphosaient* l'être humain au lieu de l'abandonner à tous les désordres de la sensibilité. Leur règle n'était pas l'exagération, mais l'apaisement et la mesure. Ils croyaient qu'au-delà d'une limite, — que le goût seul peut fixer, — la vie instinctive, au lieu de trouver sa suite et son épanouissement dans la vie supérieure de l'art, devait retourner à la vie animale ou végétale et s'y absorber. Pourquoi donc le musicien conserve-t-il une dignité idéale aux accents les plus tragiques de la passion? Pourquoi relève-t-il les scènes d'horreur et de pitié par l'impression du beau? Si l'on veut que la passion n'enlaidisse pas toujours et parle plus d'un langage, pourquoi choisit-il dans la nature certaines expressions du sentiment à l'exclusion des autres? Ne serait-ce pas parce que son art, tout en suivant la vie réelle, obéit à des lois qui la dominent? La théorie anglaise ne néglige pas seulement d'expliquer le beau, elle le rend impossible. Qu'est-ce qu'*exagérer*, sinon altérer des rapports? Et en altérant des

rapports, fait-on autre chose que détruire cette condition de la beauté, la convenance, en même temps qu'on supprime la vérité? L'opinion de Lucrèce, qui voyait dans la musique primitive une imitation du chant des oiseaux, est, en somme, plus raisonnable et plus conforme aux caractères essentiels de l'œuvre d'art que celle du savant positiviste. Au lieu d'admettre que le premier musicien a été un homme qui se fâchait, j'aimerais mieux croire que c'était un être paisible, heureux, affranchi de la douleur et des nécessités matérielles, adroit, voulant s'amuser surtout, moins appliqué à altérer les données de l'expérience qu'à remarquer une convenance possible entre un objet et certains moyens d'imitation. C'est d'un sentiment de convenance que la première œuvre d'art est venue. Dans ses *Principes de psychologie*, M. Spencer a adopté cette opinion de Kant et de Schiller, que l'art est un jeu; mais du jeu et de l'exagération peut-il sortir autre chose que la caricature? Les mélodies ainsi produites seraient à la vraie musique ce que sont à la sculpture les idoles à ventre énorme et à rictus démesuré que les voyageurs nous rapportent des pays sauvages.

Mais admettons que la voix humaine renferme les éléments d'ordre supérieur dont nous venons de parler; il y en a un qu'on n'y trouvera pas. Après avoir noté dans le langage l'éclat du son, le timbre, la hauteur, les intervalles, la vitesse relative des variations, M. Spencer ajoute: « Eh bien! n'avons-nous pas là tous les éléments d'une théorie de la musique? » Non, certes, il manque l'élément capital et spécifique, celui sans lequel les autres ne seraient rien: il manque la pensée musicale. Voilà la grande lacune; en se bornant à recueillir les données expérimentales sans reconnaître l'acte spécial de l'esprit qui en fait la synthèse, on connaît la musique comme on connaîtrait un édifice si on avait seulement touché les pierres qui vont servir à le construire.

L'esprit du musicien est constructeur et créateur. Dans un duo ou un quatuor, il est facile de constater une œuvre de combinaison et d'arrangement qui donne à l'œuvre entière son unité d'ensemble et son caractère; mais cet acte de l'esprit qui réunit les éléments multiples de l'expression en une synthèse spéciale est aussi réel et indispensable dans la composition d'une simple mélodie. C'est lui qui constitue la musique; il met entre elle et le langage naturel la même distance qu'entre la pensée de l'homme et celle des animaux; on peut trouver des analogies entre ces extrêmes, mais pas de processus allant de l'un jusqu'à l'autre. Vous aurez beau observer les câlineries de Carlo et de Puss, le dandinement du perroquet, les grimaces des gens en colère et les appels impatients de « *Marie!* » : de tout cela, vous ne ferez pas sortir Beethoven.

II

La pensée et le langage (littéraire) ne font qu'un, a-t-on dit souvent. Habituellement, en effet, nous pensons en nous parlant à nous-même un langage intérieur. La musique, grâce à la nature et aux progrès de ses moyens d'expression, a enrichi l'esprit humain d'un pouvoir nouveau ; elle a créé une pensée affranchie des formes ordinaires, constituée seulement par les sons inarticulés et identifiée à eux. Une phrase musicale est un jugement qui s'exprime avec des sons et qui est inséparable de ces mêmes sons. Ce phénomène, dont les grammairiens, en général, ne se doutent pas, est un des plus curieux de la psychologie, montrant mieux que tout autre le pouvoir d'abstraction et la vertu secrète de l'esprit humain ; au point de vue musical, il a une importance souveraine, puisqu'il sert aujourd'hui de critérium à l'art d'où il est sorti. Là où il n'y a pas de pensée musicale, il n'y a point de musique, mais un vain bruit indigne d'être écouté (1).

S'étonnera-t-on qu'une mélodie, dégagée de tout langage verbal, puisse exprimer une pensée? Je hasarderai le raisonnement suivant :

(1) Après les nombreuses critiques auxquelles il s'était livré, Hanzlick aurait dû aboutir à cette idée. On peut faire la même observation sur le livre de Gurney (*Power of Sounds*, ch. XIV, § 3), qui, déclarant le sentiment musical inaccessible à l'analyse et la critique musicale incapable de trouver une base, affirme l'originalité, l'isolement complet de la musique et l'impossibilité de rattacher son expression à celle des autres arts. — M. Saint-Saëns (*Harmonie et Mélodie*, p. 12) veut sans doute parler de la pensée musicale,

Prenez dans une des plus belles pages de Musset une phrase de trois ou quatre vers. Mettez-la en prose, en conservant les mêmes mots : il est certain que la pensée n'aura plus la même valeur et la même compréhension ; il manquera quelque chose au *sens*. Cette partie du sens qui manquera, c'est précisément celle que représentait le rythme, l'agencement des mots et leur harmonie, en un mot la musique du vers que vous avez supprimée. Or, si la musique du vers, qui n'est qu'une musique rudimentaire, est capable d'exprimer un certain sens, comme on s'en aperçoit par cette petite expérience d'élimination, *à fortiori* la musique des sons, qui est la vraie musique, doit-elle être capable d'exprimer aussi un certain sens.

Ce point capital de l'esthétique est malheureusement le plus difficile à éclairer ; comme dit exquisement Musset, la langue musicale est

. . . . . la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile...

Les muses antiques du pays d'Ascra étaient entourées d'une nuée épaisse, raconte Hésiode, quand elles descendaient de l'Hélicon pour se communiquer aux hommes. La pensée musicale, — qu'il devrait suffire d'affirmer pour arrêter tant de débats sans issue, — participe de ce mystère

quoiqu'il ne prononce pas le mot, quand il écrit : « Il y a dans l'art des sons quelque chose qui traverse l'oreille comme un portique, la raison comme un vestibule, et qui va plus loin. Toute la musique dépourvue de ce *quelque chose* est méprisable. » De même Berlioz, lorsqu'il parle d'un « organe musical spécial » ; Wasilewski, lorsqu'il appelle Beethoven un « poète » (Tondichter). Toute théorie qui, dans l'explication du phénomène musical, ne tient lieu que de l'élément mathématique ou de l'élément physiologique, est une vue incomplète et superficielle. Celle de M. Taine (*Phil. de l'art*, t. I, p. 50 et suiv.) est dans ce cas.

en se communiquant à nous. On peut même dire que si le voile tombait, l'art en serait amoindri. Il en est un peu de l'art comme de la religion. Le musicien, pour entretenir notre admiration, bénéficie de notre ignorance à l'égard du beau qu'il révèle, comme le prêtre, pour entretenir la foi, bénéficie de notre ignorance à l'égard de Dieu et de la vie future. Des deux côtés on aime sans comprendre ; ou plutôt on comprend, mais sans se rendre bien compte, en se laissant conduire à des raisons que la raison ne comprend pas et ne doit pas chercher à trop pénétrer. Le lecteur s'étonnera peut-être que je consacre un long chapitre à l'étude d'un sujet que je déclare insaisissable. Je pourrais lui répondre que ce mélange de curiosité et d'impuissance est le tout de la psychologie. Mais, outre qu'il y a une évolution historique à indiquer, et des exemples à fournir, on peut grouper autour du phénomène un assez grand nombre de faits qui permettront de le circonscrire.

Quelle est la genèse physique, historique et psychologique de la pensée musicale ? de quels éléments se compose-t-elle et quelle est leur extension matérielle ou sensible ? que savons-nous de la manière dont elle s'élabore ? quelle est sa structure formelle ? son mécanisme ? sa nature essentielle ? Tels sont les divers points que j'examinerai brièvement, dans le seul but de montrer les différences d'ordre supérieur, qui, plus encore que les précédentes, séparent la musique de la poésie ; c'est assez dire qu'on ne peut trouver ici qu'une esquisse des développements que comporterait un tel sujet.

1° *Genèse due à la nature du son.* — Les arts ont tous une tendance à créer, chacun dans sa sphère, une pensée spéciale, signe de leur indépendance et de leur originalité. Leur privilège commun est de modifier, en les enrichissant, toutes nos facultés. — Voyez au Louvre, dans notre galerie des Grands Maîtres, l'un à côté

de l'autre, le portrait de Rubens et celui de Rembrandt: le premier apparaît comme une magnifique, mais fidèle interprétation de la réalité; le second, plus curieux et plus compliqué parce qu'il est plus subjectif, est d'un autre ordre: il trahit une personnalité qui, au lieu de s'effacer devant l'objet extérieur ou de s'identifier à lui par la sympathie, s'en affranchit, le domine, le pénètre d'une vue indépendante, le *transpose* enfin en le revêtant de ce coloris étrange et unique, tout idéal, sans modèle précis dans la nature, qu'on retrouve sur toutes les toiles du peintre hollandais. Il n'y a pas là une imitation dans le sens du *mieux* ou du *plus beau*, mais une imitation originale, reflétant une âme spécialement douée, et prenant ainsi un caractère inattendu. Le sculpteur et l'architecte sont arrivés aussi à une manière qui n'appartient qu'à eux de se représenter les choses, et d'en combiner les images. A une évolution semblable peut se rattacher l'art du musicien, qui, au point de vue où nous sommes arrivés, apparaît comme une conquête supérieure de l'esprit sur tout ce qui est d'ordre expérimental. Il faut signaler pourtant une différence capitale. Quelque organisation spéciale de l'intelligence, de l'imagination et de la sensibilité qu'on accorde aux artistes, il serait absurde de dire que l'un pense avec des couleurs, l'autre avec du marbre ou avec des pierres; ces divers matériaux, tout en étant éclairés, animés et transformés par la pensée, ne peuvent, *en raison de leur nature*, s'identifier avec elle. On peut accorder au peintre le don de voir certaines choses que le vulgaire n'aperçoit pas, ou de combiner ces mêmes choses d'une façon nouvelle, mais on ne doit voir là qu'un phénomène *d'association d'idées*, produit par la finesse de certains sens ou par la vivacité de l'imagination, et n'impliquant pas un acte *sui generis* de la raison. Entre cet esprit et celui des autres hommes, il y a différence de degré, non de nature; il y a, en un mot, des *idées* (c'est-à-dire un

système d'images) propres à la peinture : il n'y a pas de pensée picturale.

Les sons, au contraire, impalpables et impondérables, formant une sorte de domaine mixte entre la matière qui prend une voix et le monde spirituel qui devient sensible, ont pu constituer et représenter la pensée pure. Le propre de cette pensée est d'avoir un sens profond ou superficiel, rare ou banal, intéressant nos facultés de connaissance autant que nos facultés d'émotion, mais un sens qui ne peut être traduit par le langage articulé.

Bien entendu, il faut rapporter encore à la nature du son le mécanisme grammatical de la phraséologie musicale. On sait, en effet, depuis Helmholtz (et je ne puis ici que renvoyer à ses analyses), que les lois de l'harmonie ont pour fondement les phénomènes les plus élémentaires de la vibration des corps sonores. Ce fait peut être constaté le plus clairement du monde dans le style des primitifs, qui n'ont employé que les accords purs et proscrit l'usage des accords dissonants (1).

2° *Genèse historique.* — La faculté de penser avec les

(1) Avec le grand ouvrage de Helmholtz, on peut consulter le dernier manuel d'harmonie : *Die Grundsätze des Harmoniesystems*, etc., etc., par J.-E. Hasel (Vienne, chez Kratochwill, 1892). On peut reprocher à ce travail d'être d'un dogmatisme trop rigoureux et trop abstrait, comme ceux auxquels il s'ajoute, et de ne pas tenir assez de compte des dernières transformations du style musical. Depuis que dans les pures consonnances des primitifs on a introduit les notes dites de « retard » et les passages chromatiques, l'harmonie moderne est entrée peu à peu dans un monde nouveau. Il y a tels accords qui autrefois n'étaient employés qu'avec leur résolution, et qui aujourd'hui sont considérés comme parfaitement indépendants. Il manque encore aux grammaires musicales de réaliser le même progrès que les grammaires littéraires, c'est-à-dire de substituer l'exposition historique à l'exposition dogmatique, et parfois même de se renfermer dans l'étude du style d'un compositeur spécial.

sons, ignorée des musiciens primitifs, est sortie d'une longue culture du sens artistique, à la suite d'une évolution qu'on peut résumer ainsi : les premières formes musicales créées par l'homme ont été imitatives et descriptives ; une fois constituées et fixées par la tradition, il est arrivé un moment où on les a considérées en *elles-mêmes*, en oubliant ce qu'elles représentaient d'abord ; elles ont été dégagées ainsi de toute attribution concrète, quoique gardant toujours l'empreinte des émotions qui les avaient provoquées, comme une draperie de dessous laquelle on aurait enlevé la statue, et qui, cependant, conserverait les plis formés autrefois par le corps qu'elle recouvrait. La raison s'est emparée alors de ces formes mélodiques, et, les trouvant appropriées à la pensée par leur immatérialité, y a versé peu à peu sa propre substance. (Remarquons que ce phénomène de transformation eût été impossible dans les autres arts. On ne peut pas, en effet, en considérant un tableau ou une statue, oublier le sujet précis — figure humaine, animale, etc. — que le peintre et le sculpteur y ont traité. Les formes plastiques sont nécessairement inséparables de l'idée des objets pour l'imitation desquels on les a façonnées.)

L'histoire de cette évolution qui va de la musique imitative et expressive à la musique abstraite, est fort embrouillée, mais on en a les principaux éléments, au moins pour la période des temps modernes. Dans un livre d'une érudition un peu désordonnée (1), mais d'un intérêt capital, M. Wasilewski a étudié les plus anciennes compositions pour luth et pour orgue, — les deux instruments prépondérants du XVI[e] siècle, — et les a publiées. Il a exhumé quelques-unes des humbles pièces contenues dans un des premiers recueils connus, celui d'Ottaviano Petrucci, de

(1) *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI. Jahrhundert*, etc. Berlin.

Francesco Spinaccio et de Dalza (Venise, 1507 et 1508), et où la partie de luth n'est qu'*un déplacement du chant.* Dans les collections et les « Tabulatures » des praticiens immédiatement venus après les précédents, il a permis de voir poindre et s'affirmer peu à peu l'idée d'un art indépendant. Ainsi, dans un ouvrage technique de Judenkünigs (1523), et dans la compilation publiée en 1552 par Hans Gerle, le bourgeois de Nüremberg traducteur des Italiens, on trouve un sérieux effort de l'esprit cherchant à organiser des données expérimentales par le contrepoint. « Il ne faut pas chercher là, dit Wasilewski, des œuvres régulièrement construites, ayant des lignes précises et formant *organisme;* cependant, on y reconnaît parfois, au milieu du nuage, une claire pensée de combinaison (1). » En outre, le luth, qui d'abord n'était employé que pour l'accompagnement, s'est peu à peu habitué à se faire entendre seul, avant ou après les voix, pour les annoncer ou pour conclure: de là ces « Ricercari », qui ne sont d'abord qu'une introduction ou un épilogue, *una spezie di sonata o di preludio*, mais qui plus tard aboutiront à la fugue. — Les compositions pour orgue, à cause des ressources plus riches dont elles disposent, reproduisent en les élargissant les tendances précédentes. Celles d'Arnold Schick (le plus ancien organiste connu) présentent encore, dans leur partie essentielle, des *compositions vocales transportées sur le clavier*, « mais ce ne sont plus des imitations mécaniques et glacées, on y trouve une mise en œuvre originale, un travail artistique et conscient de lui-même, *dans le sens d'un style spécial à l'orgue* (1). » Quoique le modèle vocal soit toujours présent, l'emploi du contrepoint a été l'affranchissement de l'esprit musical. Et tandis que ce progrès s'accomplit en Allemagne, à Venise,

(1) « Das combinatorish Gedachte. » *Ibid.*, p. 115.)
(2) *Ibid.*, p. 120.

vers le milieu du XVI[e] siècle, apparaît la composition instrumentale définitivement émancipée par le fondateur de l'École vénitienne, Adrian Willaert, organiste de Saint-Marc, auteur d'un recueil de fantaisies, de Ricercari et de contre-points à trois voix (1549). Ici, la « fantaisie » indique un genre libre, opposé à celui où la musique suit un texte profane ou sacré ; le Ricercar est déjà une composition fuguée. Willaert crée la souplesse dans l'indépendance : il multiplie les parties et les unit dans un ensemble assez étendu. Son contemporain Buss va plus loin encore dans l'art de conduire et de combiner plusieurs idées ; il sait, en outre, raccourcir ou allonger un thème par voie d'imitation ou de développement. — Sous l'influence des luthistes et des organistes du XVI[e] siècle, la musique pure s'est donc abstraite de la musique chantée, comme le papillon sort de la chrysalide. Elle a trouvé les éléments de son style, et, sa voie idéale une fois dégagée, elle a ouvert ses ailes pour s'emparer d'un monde nouveau (1).

En même temps, et pour fortifier ce progrès, un phénomène semblable de désappropriation apparaît dans l'histoire de la musique de danse. C'est ainsi qu'à Paris, en 1529 et en 1530, on publiait des recueils de « basses dances, sauterelles, haulberroys, bransles, gaillardes, pavennes, etc. . *le tout reduict en la tabulature de jeu d'orgues, épinettes, manicordions et telz semblables instruments musicaux* (2) ». Mieux que la poésie profane ou

(1) Dans son ouvrage sur *Beethoven* (t. I, pp. 105 et 106), Wasilewski, à propos de la musique de chambre et des trios de B., donne un court historique qui complète le précédent et où il montre le rôle joué par les prédécesseurs de Bach et de Haydn : Gabrieli, Corelli, Bassani, Veracini, Tartini, et surtout le chef de l'École napolitaine, Dom. Scarlatti. – Sur la même question, on peut consulter le résumé d'Otto Jahn (*Mozart*, t. I, p. 322 et suiv.), qui fait une part à l'influence française et à Lulli.

(2) La bibliothèque de Munich possède 3 recueils de ce genre, im-

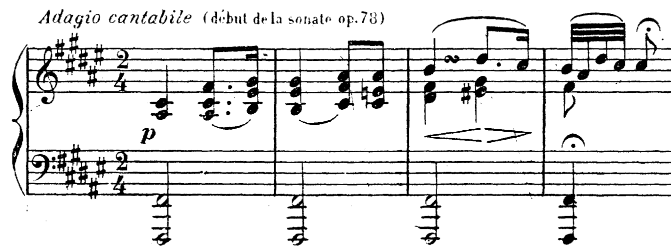
sacrée, la danse a fourni des formules rythmiques, qui sont passées dans la mélodie, et de là dans la musique instrumentale. Ici, encore, la question est fort complexe. Je me bornerai à rappeler l'exemple significatif du menuet et de ses transformations. Comme toutes les danses non-cycliques, dans lesquelles on ne saute pas, le menuet a d'abord une lenteur grave, et se compose de deux phrases de huit mesures. Lorsque, après l'avoir chanté comme la plupart des autres danses du XVIII[e] siècle, on veut en faire un morceau de musique instrumentale, on le soumet au même traitement que la mélodie, c'est-à-dire qu'on étend les phrases, on ajoute des transitions, et on introduit, pour former un seul ensemble, un second menuet, *menuetto secundo*, qui, un peu plus tard, s'appellera *trio*. Ce système passe tour à tour dans les compositions appelées Suite, Cassazione, Serenade, et de là dans la symphonie et la sonate. Haydn lui fait subir un changement décisif : à sa gravité il substitue une grâce légère et piquante. Enfin, Beethoven le transforme en *scherzo*. Schubert a donné au scherzo la forme du canon (voir son *trio* en *mi* bémol mineur), et Beethoven la forme fuguée (*9[e] symphonie*). On peut mesurer le chemin parcouru.

Ainsi, suivant un progrès insensible et séculaire, l'esprit se dégage de la sensation pure et organise un domaine nouveau où la vie elle-même semble se *promouvoir* vers une indépendance supérieure. Abandonnons ce point de vue historique et essayons de nous faire une idée de la psychologie de l'artiste dans la mesure, très restreinte d'ailleurs, où nous le permettent certains documents et certaines analogies. Cette nouvelle étude donnerait les mêmes résultats que la précédente.

3° *Genèse psychologique*. — En chacun de nous, tous les

primés par Pierre Attaignant, à Paris. (V. Wasilewski, *loc. cit.*, pp. 112, 126 et 127.)

mouvements de la sensibilité ne sont-ils pas reproduits et agrandis par l'imagination? Quand il s'agit de la sensibilité d'un poète touché par l'amour, l'intelligence ne s'empare-t-elle pas de l'émotion pour l'exagérer et l'idéaliser par un grossissement qui est quelquefois un calcul de l'orgueil, mais parfois aussi une illusion à demi volontaire où persiste une naïveté d'enfant? Ce sont des disgrâces lamentablement banales qui, dans le cœur d'un Musset, produisent ces souffrances d'une beauté tragique, d'où s'échappent parfois vers l'Infini des élans de foi sublime. C'est sans doute le nom douteux de quelque courtisane romaine qu'il faudrait substituer, pour rester dans le vrai, à ces noms gracieux et savants, tout auréolés de mythologie, que chantent les vers d'un Catulle, d'un Tibulle, d'un Properce. D'une simple fille de Bourgueil, servante d'hôtellerie d'après Belleau, Ronsard tire l'image de cette Marie à laquelle il veut bâtir un temple où les amants viendront tous les ans concourir pour le prix du baiser. D'une cigarière, Lamartine fait une pêcheuse de corail, et se transforme lui-même en *Raphaël* lorsqu'il chante *Elvire*. Tous les hommes sont poètes en ce sens. Quiconque parle de ses amours n'a pas besoin de décrire la femme qu'il aime : il est entendu qu'elle dépasse en perfection toutes les autres femmes. — Ces faits ne peuvent-ils pas nous aider à comprendre, par voie d'anologie, ce qui se passe dans l'âme d'un Beethoven lorsqu'il écrit la sonate dédiée à la comtesse de Brunswick ou à la baronne de Ertmann? N'y a-t-il pas dans ces œuvres le langage du cœur? n'y trouve-t-on pas un accent de véritable tendresse, un fonds d'amour qui s'épure en se contenant, une passion chaste qui s'idéalise et veut se fixer dans une harmonie surnaturelle?



Oui, c'est bien là un chant de l'âme ; ce qu'il y a dans ces quatre mesures, c'est bien quelque chose qui est parti des fibres les plus sensibles de l'homme, un amour ingénu et mystique à la fois, qui se tourne en une aspiration sublime. L'exemple de Berlioz nous prouve que dans un esprit spécialement doué, l'image de la femme aimée peut revêtir la forme d'une mélodie. Ces liens mystérieux qui unissent la sensibilité à l'intelligence et font des ébauches de l'une le chef-d'œuvre de la seconde, semblent être la loi de la vie artistique et créatrice. Schumann, selon son propre aveu, était « grand adorateur de figures de femmes et de jeunes filles ». Dans ses *Notes théâtrales*, il juge ainsi l'Euryanthe de Weber : « C'est du sang de son cœur, cela, et du plus noble qu'il eût ; cet opéra lui a coûté un peu de sa vie. » Il écrivait lui-même à sa fiancée ces lignes curieuses : « J'ai remarqué qu'il n'y avait jamais plus d'ailes à ma fantaisie que les jours où mon âme est tendue par le désir... Ces jours derniers, où j'attendais ta lettre, j'ai composé des livres pleins. En ce moment, je voudrais éclater de musique ! »

L'évolution séculaire de la musique expressive à la musique abstraite a donc pour équivalent, dans la psychologie, la transformation des mouvements de la sensibilité en mouvements de l'imagination et de la raison.

4° *Élaboration de la pensée.* — Il faut ajouter une autre remarque, pour faire la part aussi large que possible aux

explications d'ordre empirique. Le musicien se forme à la pratique du langage des sons comme le littérateur à celle de l'expression et de la phrase verbales : il lit beaucoup, il pratique assidûment certains modèles ; il observe, il se souvient, il crée peu à peu son propre style par un travail d'emprunts et d'assimilations qui rappelle celui de l'abeille, et qui se fait lentement dans son esprit, quelquefois à son insu. On a dit de certaines partitions qu'on y voudrait à chaque instant des guillemets; les plus grands maîtres n'échapperaient pas à cette critique. Le thème principal et initial de la *Symphonie héroïque* a été reproduit par Mozart dans son ouverture *Bastien et Bastienne* (avec une transposition en *fa* majeur). Où ne retrouve-t-on pas le dessin descriptif placé par Mendelssohn au début de son ouverture sur « Mélusine » ? Employé déjà à satiété par Händel dans une *Suite pour clavecin*, il apparaît très souvent dans les Niebelungen de Wagner. Ce dernier a pris le début d'un scherzo de Schubert (*quatuor* en *ré* mineur) pour en faire une de ses formules dramatiques (Schmiedemotiv). Ce serait en revanche un amusant travail que de rechercher dans certains opéras contemporains tout ce qui, par voie oblique ou directe, vient de l'influence wagnérienne. J'ouvre l'*Esclarmonde* de M. Massenet, et sans chercher beaucoup j'y rencontre des formules auxquelles ne conviendraient certes ni le mot d'imitation ni celui de réminiscence, mais dont l'origine est évidente. Au début du 1[er] acte, il y a comme une image très réduite et altérée des dessins mélodiques par lesquels s'ouvre le prélude de *Parsifal;* un peu plus loin (p. 21 de la partition pour piano, et aussi p. 28 : *choisissez votre époux...*), c'est le souvenir de *Lohengrin* qui s'impose. Toute la partie qui annonce l'entrée d'Énéas et accompagne son récit (p. 36 et suiv.) est coupée comme la 1[re] scène de la *Gœtterdæmmerung* (entre Gunther et Hagen). Le mouvement mélodique et les accords dissonants de la

page 94 (*va... je suis belle et désirable!*) rappellent le prélude de *Tristan et Isolde* et certaines pages des *Maîtres chanteurs*.. Dans la scène du serment (p. 112, *mais vois!... des feux éclatants de l'aurore*, etc.), les modulations par demi-tons et la couleur d'ensemble font songer à l'*Incantation du feu*, à la fin de *la Walküre*. La marche instrumentale qui accompagne « la blanche théorie des jeunes vierges » (p. 116 et suiv.) a l'allure de la marche de *Tannhæuser* (1). Je ne parle ni du Leitmotiv, ni des rythmes brisés et haletants, ni de certaines taches de couleur (par exemple l'emploi très fréquent de l'accord de quinte augmentée, avec une tierce majeure), qui sont surtout de provenance allemande Ces observations ne laissent pas d'être instructives ; car si un maître parvenu à l'apogée du talent et de la gloire consent à prendre son bien où il le trouve, les primitifs, dans la mesure de leurs ressources, ne devaient-ils pas, à fortiori, en faire autant? — Il y aurait lieu aussi de suivre la fortune de certaines phrases qui sont passées de l'Église dans le domaine profane (voir le début de l'ouverture d'*Athalie* de Mendelssohn), du style comique dans le style sérieux et inversement, du langage populaire dans le style artistique, etc., etc. (1).

5° *Éléments de la pensée musicale. — Son extension.* — Nous nous sommes occupés jusqu'ici des origines du phénomène que nous étudions ; il faut maintenant en aborder l'étude directe. La pensée musicale, considérée au point de vue de son extension, s'est développée suivant plusieurs étapes qui reparaissent aujourd'hui encore sous forme de catégories assez distinctes et où l'on retrouve une succession de progrès analogues aux précédentes : les primitifs

(1) Je pourrais signaler mille autres transformations mélodiques. Il faudrait qu'il y eût — dans la mesure où cela est possible, — une morphologie musicale, comme il y a une morphologie du langage littéraire.

ont pensé *mélodiquement* et *rythmiquement;* avec Haydn, le vrai créateur de l'orchestre moderne, la pensée est devenue *harmonique*, comprenant à la fois le chant et l'accompagnement ; avec Berlioz et Bizet, elle semble avoir définitivement réalisé un progrès de plus : elle est devenue *instrumentale*, comprenant à la fois et dans un même acte d'invention le chant, l'harmonie et la couleur de l'expression ; avec Wagner et quelques-uns de ceux qui, l'ayant compris, l'ont imité, elle est devenue *dramatique*, c'est-à-dire qu'élevée à son plus haut degré de compréhension, elle s'est étendue à l'effet scénique, au spectable visible, au groupement des personnages, au décor, (et jusqu'à la disposition matérielle du théâtre, avec le maître de Bayreuth), réalisant ainsi la synthèse la plus large et la plus puissante à laquelle on ait jamais atteint.

Ces cinq éléments principaux de la pensée musicale qui correspondent aux grandes périodes de l'histoire de l'art, reparaissent dans la psychologie du musicien où leur ordre est parfois soumis à une reversibilité curieuse. S'il y a des artistes qui n'arrivent que successivement à trouver les cinq parties de la composition ; s'il y en a d'autres (inutile de dire que ce sont les meilleurs) qui y arrivent d'un seul coup, par un même acte d'invention, il y en a enfin qui trouvent parfois l'harmonie avant la mélodie, et même le coloris instrumental avant tout le reste (1). Le rôle de

(1) On peut s'en convaincre par l'étude approfondie du style de certains compositeurs. Je me suis d'ailleurs livré sur ce point à une enquête auprès des grands musiciens modernes ; ils ont bien voulu m'envoyer, à la suite d'un questionnaire précis, des réponses fort intéressantes que je publierai dans un autre travail. Je les ai reçues au moment où ce livre était déjà imprimé.

Il y a si peu d'analogie entre la musique et l'art littéraire, que je ne puis m'empêcher ici d'en signaler une. S'il y a des musiciens auxquels la pensée se présente d'abord sous forme de *coloris* instrumental, il y a aussi des poètes qui trouvent en premier lieu ce qu'on

l'imagination, chez la plupart d'entre eux, est certainement très grand. Bien qu'on ne puisse se livrer sur ce point qu'à des conjectures, le début de la symphonie en *la* de Beethoven, la Chevauchée des Walküres, le *Phaëton* de Saint-Saëns, etc., sont des inventions qui semblent s'être présentées d'abord à l'esprit du musicien sous la forme rythmitique. Tout ce qui est héroïque, tout ce qui tend à exprimer une action un peu vive, paraît être dans ce cas ; on peut y joindre un grand nombre de compositions d'un caractère descriptif. Dans ses deux admirables mélodies : *La chanson du Vannier* et *Le Rouet* (je crains de ne pas assez dire en me servant du mot *admirable*, car les divers écrins de Schumann n'ont pas de perles plus délicates et mieux montées !), M. Paladilhe nous offre un double exemple d'invention rythmique résumant d'abord l'idée générale du morceau, et précédant, — selon toute apparence, — l'invention mélodique (1).

6° *Son mode d'expression et sa structure formelle.* — La pensée dont nous venons de déterminer les éléments a un mode d'expression soumis (principalement chez les classiques) à des règles très importantes. On pourrait
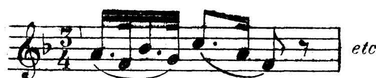
pourrait appeler *l'orchestration* de la pensée ; ce sont les images, ce sont certains effets de style qui donnent l'impulsion à leur esprit. Ils débutent par là, ils ne s'élèvent à la vraie pensée que mûs par ce ressort initial. Shakespeare a de grandes idées parce qu'il a de grandes images ; sa philosophie n'est le plus souvent qu'une extension de sa puissance imaginative. Victor Hugo a été fort souvent dans le même cas. Ici encore, il faudrait se livrer à une étude minutieuse de chaque style, mais les résultats ne seraient pas douteux. Je lis la phrase suivante dans un drame sur la Révolution française : « Le moindre cri de douleur *suffit à faire une brèche du haut en bas de la création.* » Ne peut-on pas dire de celui qui a écrit ces mots que le problême du mal s'est présenté à son esprit sous la forme d'une magnifique image?

(1) Je ne parle point ainsi sans m'être renseigné auprès du compositeur lui-même.
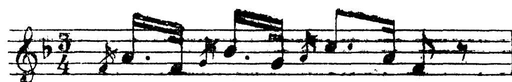
même être tenté de dire que la « pensée musicale » n'est qu'une apparence; que les coupes classiques de la composition, introduites peu à peu après l'abandon de la musique purement imitative, suffisent à nous en donner l'illusion et que nous croyons trouver un sens supérieur là où il y a seulement mise en ordre et combinaison des sons d'après des règles conventionnelles. — Il est certain que les coupes rythmiques d'une sonate ou d'une symphonie jouent en musique un rôle bien autrement important que les divisions du discours en littérature. On aurait beau suivre scrupuleusement et reproduire les divisions traditionnelles de la tragédie, on ne ferait pas pour cela une tragédie, si on ne remplissait pas ces cadres avec quelque chose de tragique. En musique, il n'en est pas tout à fait ainsi. Les règles de composition, sans produire la pensée, l'aident singulièrement. Ces formes de la symphonie dont se servaient les Haydn et les Mozart, diminuaient, par leur fixité même, l'effort de l'invention, et, sans suppléer à la pensée, lui donnaient beaucoup de valeur. Il fallait, sans doute, moins de matière musicale, si l'on peut dire, pour remplir ces moules si simples, déjà gracieux par eux-mêmes, qu'il n'en faut dans ces œuvres modernes où les plans traditionnels sont bouleversés. La construction rythmique d'une symphonie peut s'apprendre. Disons qu'il y a même, — tant la portion empirique de l'art est étendue, — une certaine façon de jouer avec les formes, de les combiner et de les varier, qui semble être une pure adresse de main; nous allons en indiquer les principales ressources en commençant par ce qu'il y a de plus simple.

Un aimable andante de Mozart débute ainsi (sonate XIII) :
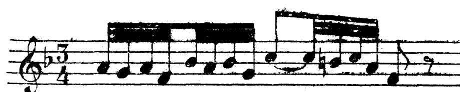
(1) On peut appliquer à la musique aussi bien qu'à la littérature la définition de Kant : *penser, c'est unir et lier.*
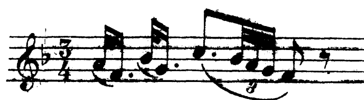


A la première reprise, une simple petite note souligne le dessin mélodique ; c'est comme un brin de verdure qu'on mettrait entre les fleurs d'un bouquet, pour diviser les taches de couleur, ou, comme disent les ciseleurs et les peintres, un *rehaut*, un *réveillé* :
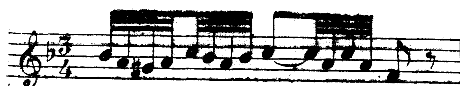


A la deuxième reprise, les lignes brisées deviennent des lignes courbes, tout en conservant la même position, et quelques vides sont remplis :



A la troisième, il y a une simple interversion des mouvements secondaires de la ligne ascendante, le mouvement d'ensemble restant le même :



A la quatrième, reparaît un feston, un enroulement gracieux au lieu d'une ligne brisée, les deux premières notes du thème primitif étant supprimées :



Nous saisissons bien là le travail du compositeur. Ce thème varié, c'est d'abord le « simplex myrtus » aimé du poète, orné en suite de fins accessoires, attaché avec des bandelettes, enfin formant couronne.

Le recueil des sonates est plein de ces petits jeux de combinaison et de ces gentillesses. Ailleurs, ce sera la forme syncopée remplaçant la forme carrée, le mode mineur substitué au mode majeur, une transposition du motif, un morcellement et une analyse au lieu d'une synthèse (id. sonate VI, var. 1), un changement de valeur dans les notes, un adagio ou un allegro substitué à l'andante initial (ibid. var. 5 et 6), l'emploi d'un registre plus haut ou plus bas (var. 4), la division en deux parties et la forme dialoguée au lieu de la forme simple (son. XVI, var. 2 et 9), un *lié* à la place d'un *piqué*, l'intervention d'un dessin d'accompagnement nouveau, enfin toutes ces modifications d'allure et de structure, variées à l'infini, qui changent la formule d'une idée tout en maintenant son caractère spécial, et la font ressembler, dans ses divers aspects, à ces silhouettes de certains caricaturistes qui, en dépit des fantaisies les plus libres et malgré l'altération parfois énorme de tous les rapports qui les constituent, gardent une ressemblance frappante avec un type déterminé. Un même travail d'enjolivement a été fait sur l'harmonie. On sait qu'un enchaînement d'accords peut être présenté, *les basses restant les mêmes*, sous les trois formes suivantes, qui représentent trois phases de l'histoire musicale et trois progrès successifs : 1° Consonnances pures, où ne sont employés que les tons naturels de la gamme ; 2° modulations avec notes de retard (dissonance passagère servant de liaison et de préparation) ; 3° modulations chromatiques (par demi-tons, marqués d'une *couleur* spéciale dans la notation ancienne) qui serrent la trame des accords et donnent à l'ensemble une plus grande cohésion.

Des tours d'adresse d'ordre de plus en plus élevé vien-

nent enrichir les précédents. C'est d'abord le canon, et ses diverses formes : canon où les mêmes notes sont exactement répétées, canon transposé, canon avec augmentation ou diminution de valeur, canon à mouvement contraire, etc... Il y a même un canon à rebours et à marche d'écrevisse, (*der krebsgængige Kanon*, comme disent les Allemands), où le même motif est reproduit, mais en commençant par la fin : Mozart l'a employé dans la fugue qui termine sa symphonie en *ut* majeur ; — ce sont ensuite les divers contrepoints, avec leurs règles harmoniques ; c'est la fugue, avec sa disciple austère et multiple. Tout cela *paraît* être un jeu supérieur, difficile et subtil, mais empiriquement créé, rappelant les savantes combinaisons de rimes et d'assonances où se plaisait l'ingéniosité de nos vieux poètes.

Appuyée sur les ressources précédentes comme le temple sur ses assises, apparaît enfin la symphonie ou la sonate, qui obéit, elle aussi, à une double loi : répétition et symétrie. On en pourra juger par l'analyse rythmique du début d'une sonate prise au hasard. Certes, c'est une main extraordinairement adroite et légère qui semble se jouer dans dans ce microcosme d'un ordre merveilleux ; elle fait songer à ces jongleurs qui, en maniant habilement un éventail, tiennent deux papillons de papier suspendus en l'air, les superposent successivement l'un à l'autre, les écartent et les rapprochent dans mille combinaisons :

(Mozart, *Sonate*, XXII).

a + b	...... b	Strophe A. (32 mesures.)
...... b	**a + b**	
c + d	e′ + f′	
e + f	**c + d′**	
g	....	
....	g′	

$$\frac{\mathbf{a'} + \mathbf{a}}{\ldots\mathbf{a'} + h}$$

$$\frac{\mathbf{I} + \mathbf{I'}}{j + k} \;\Big|\; \frac{\mathbf{I} + (j)\,k}{\mathbf{I} + \mathbf{I'}}$$

$$\frac{\mathbf{L}}{m} \mid \frac{m}{\mathbf{L}} \mid \frac{\mathbf{N}}{o} \mid \frac{o}{\mathbf{N}} \;\Big|\; p + p \mid p' + p'$$

Antistrophe A.
(32 mesures.)

$$\frac{\ldots\ldots\ldots}{\mathbf{Q}} \;\Big|\; \frac{\mathbf{Q} + \mathbf{R}}{s + R}$$

$$\frac{\mathbf{T} + \mathbf{T'} + \mathbf{T}}{u + u + u'}$$

$$\frac{\mathbf{V} + \mathbf{V} \mid \mathbf{X} + x + y + y}{z + z \quad z + z + y + y}$$

Strophe B.
(37 mesures.)

Comme on peut le voir par ce petit tableau, un des principaux artifices du musicien consiste à présenter sous toutes ses faces un sujet déterminé, à dire *bonnet blanc* après avoir dit *blanc bonnet*, à faire, défaire et refaire une symétrie, à mettre le meunier *sous* son âne après l'avoir mis *dessus* et à répéter avec toutes les variantes possibles : *belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*. On ne saurait nier ce qu'il y a de formel, d'assimilable et de joliment enfantin dans ce métier. Il s'en faut pourtant que tout y soit susceptible d'analyse !

* * *

On pourrait multiplier les observations et les documents que j'ai indiqués. Ils ont leur intérêt ; ils fournissent de précieux renseignements ; mais, en vérité, ce serait se faire une étrange illusion que de croire trouver dans une suite de progrès historiques, dans des phénomènes d'ordre général ou des analyses de forme, *tout* le secret d'un art

déterminé. Ne prenons pas les alentours et les apparences, les commencements d'un sujet, pour le sujet lui-même ; gardons-nous de confondre un rapport de pure succession avec un rapport de cause à effet, une analogie plus ou moins lointaine avec une identité, et une forme avec son contenu. La musique de Haydn sort de celle de ses précurseurs comme l'aurore sort de la nuit, comme la raison virile et réfléchie sort des premières impressions de l'enfant, comme les mathématiques sortent des opérations de l'arpentage. Plus encore que l'Archimède de Pascal, et malgré les émotions diverses qui l'animent, un Beethoven « éclate aux esprits », aux esprits seuls, et plus encore, à des esprits spéciaux. Entre celui qui exalte son émotion par son intelligence et celui qui la traduit dans la langue des sons, il y a la distance qui sépare l'homme de l'artiste ou un art particulier d'un art voisin. La pensée musicale, malgré tout ce qui la prépare ou peut aider à la comprendre, apparaît comme un fait isolé, irréductible (1).

Non : de toutes les passions et de tous les rêves qui peuvent animer l'activité humaine, de tous les corps et de tous les cœurs ensemble, comme du firmament, des

(1) Pour indiquer ce caractère à part, quoique profondément humain, de la pensée musicale, et la disposition d'esprit qu'elle réclame peut-être pour se faire pleinement sentir, je citerai ces admirables paroles de Bossuet, auxquelles il ne faudrait changer que le dernier mot : « Pour ecouter ceste voix, il faut se retirer au plus grand secret et dans le centre du cœur. Il ne faut pas ramasser son attention au lieu ou se mesurent les periodes, mais au lieu ou se reiglent les mœurs... Ce n'est pas mesme assez de se retirer au lieu ou se forment les iugemens, il faut aler à celuy ou se prennent les resolutions. Enfin s'il y a quelque endroit encore plus profond et plus retire ou se tienne le conseil du cœur, dou on determine tous les desseins, dou lon donne le bransle a ses mouvemens, c'est la quil faut se rendre atantif pour ecouter Jesus-Christ. » (Sermon sur la *Parole de Dieu.*)

étoiles, de la terre et de ses royaumes, on ne saurait en faire *réussir*, — à moins d'admettre quelque chose de très rare qui intervient, un rayon d'en haut éclairant toute cette vie inférieure, peut-être « ces grandes pensées qui viennent du ciel?... », — le plus petit jugement musical. Cela est d'un autre ordre. Ils sont légion, ceux qui ont attendu la lettre d'une femme aimée, ceux dont l'âme, comme celle de Schumann, a été tendue par le désir, et pour qui le monde des symphonies est un monde fermé. Comment s'étonner de cette catégorie nouvelle qu'il faut séparer des autres? N'y a-t-il pas de plus nombreuses raisons de croire à la différence des esprits qu'à leur ressemblance? Combien d'artistes méprisent les savants, et combien de savants méprisent les artistes! Tous les savants même se comprennent-ils? Combien y a-t-il de mathématiciens qui prennent au sérieux les botanistes (1)?...

Ils sont légion aussi ceux qui se sont familiarisés avec tout le mécanisme de l'art musical, et qui pourtant ne seront jamais musiciens, au vrai sens du mot. Les ressources de développement et de structure rythmique peuvent n'être qu'un linceul glacé dans lequel vient mourir le savoir technique, s'il n'est pas soutenu par le génie. Comment identifier les accessoires, les papillottes, les mouches et le costume de la musique, avec sa partie essentielle? On apprend à traiter une idée, on n'apprend pas à avoir une idée. Il n'est pas possible de confondre les cadres divers d'une pensée avec cette même pensée. Remarquons d'ailleurs que toutes les compositions ne sont pas ryth-

(1) Les musiciens eux-mêmes ne se comprenent pas toujours entre eux. Ce serait une curieuse étude que celle de cette impuissance qu'ont certains esprits à se pénétrer mutuellement. Berlioz déclarait « inintelligible » le prélude de *Tristan et Isolde*. Savez-vous comment Schumann appréciait *Tannhäuser?* il y voyait « une musique d'amateur, vide et déplaisante »!

miquement construites (1) et qu'aussi bien dans ses sonates, malgré sa souplesse, sa verve, son élégante ingéniosité, son art de plaire et de n'y penser pas, Mozart est un penseur superficiel.

Sauf le canon *per motum rectum* qui, en raison de sa monotone régularité, est d'un emploi assez exceptionnel, les coupes de la composition musicale n'ont rien d'immobile et de rigide : elles sont d'une souplesse vivante qui permet et réclame l'initiative de l'artiste. Un motif principal étant donné, on peut en tirer les imitations les plus inattendues. On a remarqué que dans certaines fugues (par exemple les fugues de Bach en *ut* majeur et en *mi* bémol majeur dans le *clavier bien tempéré*, — celle de Beethoven dans le trio en *si*, op. 97) l'intérêt principal est dans les phrases intermédiaires. Ce n'est pas un pur mécanisme où tout est réglé d'avance, qui soutient le compositeur. En outre, la *pensée* est partout, d'un bout à l'autre d'une fugue ; non seulement dans un motif conducteur, mais dans la simple « répercussion » qu'on lui donne, dans toutes les transpositions par lesquelles on le fait passer et où il se renouvelle. Bach est un penseur profond, continuellement, à chaque ligne et à chaque mesure de ses œuvres les plus savantes. On a comparé le contrepointiste à un scribe qui reproduit une phrase en plusieurs écritures sans se préoccuper du jugement qu'elle contient. Rien de plus antimusical que cette manière de voir. Toute répétition d'une idée, chez les grands maîtres, *ajoute* quelque chose à cette idée ; elle est un nouvel acte de la raison où entrent le goût et l'imagination, un jugement repris et fortifié. Je suis persuadé, en outre, que le musicien trouve les combinaisons diverses

(2) V. par exemple l'adagio de la sonate de Beethoven, op. 110, la musique de Wagner, les *Rhapsodies* (compositions où les idées ne sont pas développées), etc.

d'un ou plusieurs motifs, non par des tâtonnements plus ou moins adroits ou des adaptations successives, mais par un acte unique où son intelligence aperçoit d'un seul coup, dans une vive et soudaine illumination, la contexture de plusieurs phrases. Les vrais poètes ne nous disent-ils pas qu'ils trouvent leurs rimes simultanément, deux par deux?

L'art de l'instrumentation (c'est l'opinion de Saint-Saëns contre Berlioz) est aussi une chose qui s'apprend. Mais, ici encore, le savoir technique est à la pensée ce que la grammaire est à l'éloquence ou la versification à la poésie. Il y a quantité de bons harmonistes, doués d'une oreille très fine, vivant depuis de longues années au milieu des choses de la musique, et frappés d'une impuissance radicale à à créer quoi que ce soit de vraiment musical.

Dira-t-on, comme semblent y inviter quelques mots de Wasilewski soulignés plus haut, qu'après le détrônement de la musique vocale, ce sont les ressources propres à chaque instrument qui ont donné l'idée et fait tous les frais de la musique nouvelle? qu'un compositeur écrivant un concerto pour violon était surtout préoccupé de faire valoir toutes les ressources de l'instrument? Certes, l'influence des moyens d'exécution sur l'œuvre à exécuter ne saurait être niée, mais elle ne dépasse pas une certaine limite. Les grands maîtres paraissent le plus souvent n'y avoir pas songé. Bach a composé une fugue pour luth (1)! La première sonate de Beethoven pour violoncelle, débute par une phrase d'une admirable largeur, qui, à cause de la position de ses notes graves, n'est pas dans l'esprit de l'instrument; ce cas n'est pas rare, tous les exécutants le

(1) Ce luth était une sorte de guitare à neuf cordes, avec une caisse de résonnance un peu plus étendue que celle de la guitare. Sa vogue prépondérante s'étendit bien au-delà du XVIe siècle. « A quoi pense le monde? écrivait Pascal... A danser, *à jouer du luth*, à faire des vers, à courir la bague, etc. » (*Pensées*, art. XXIV.)

savent bien. Il y a tel allegro, dans un trio de Schumann dont le numéro m'échappe, qui est injouable, avec le mouvement indiqué, aussi bien pour le violoncelle que pour le violon et le piano.

Il ne faut pas hésiter à l'affirmer : une substance plus ou moins riche remplit les moules divers qui s'offrent à l'inspiration de l'artiste. En s'appropriant le langage qui relevait d'abord de la sensibilité pure, la raison a fait des éléments indéterminés fournis par l'instinct une synthèse dont l'empirisme ne peut plus rendre compte, et dont il faut chercher le principe dans le besoin d'ordre inhérent à l'intelligence.

L'œuvre musicale est une série de coordinations dont l'expérience offre le point de départ, mais qui sont gouvernées peu à peu par une logique supérieure. Le son, constitué par la périodicité des vibrations, peut être déjà considéré comme une synthèse des éléments incohérents qui produisent le bruit ; il concentre et ramène à l'unité les voix éparses de la matière, de même que le mot par lequel nous désignons un objet résume et unifie un grand nombre de sensations particulières. La mélodie est la synthèse d'une suite de sons combinés en vue d'une idée (1), de même que la phrase littéraire est la synthèse d'une suite de mots combinés en vue d'un jugement. Un poème, enfin, est un système de mélodies ou de phrases disposées d'après un principe général et unique, à savoir l'idée d'un sujet, et, en même temps, l'idée d'un genre et de ses règles. Considérés un à un, les éléments qui entrent dans ces diverses synthèses ont une signification très claire dont l'expérience peut donner une explication facile ; mais l'acte de la raison qui les coordonne leur imprime un sens

(1) Une évolution analogue s'est produite dans le langage, qui, après avoir exprimé à l'origine de pures sensations, s'est spiritualisé et généralisé peu à peu pour exprimer des « universaux ».

nouveau, et cet acte nous échappe. Ainsi, les intervalles d'une mélodie et les timbres qui y sont employés ont une valeur déterminée, comme nous l'avons vu, par l'imitation du langage naturel ; mais, réunis dans la construction mélodique, ces timbres et ces intervalles forment un système unique, ayant un sens propre dont l'analyse ne peut rendre compte, quoique tous les éléments composants soient parfaitement connus. L'acte synthétique de la pensée transforme tellement les données de l'expérience en les ordonnant que les éléments les plus simples suffisent très souvent à constituer les plus belles phrases. En général, les thèmes les plus expressifs et les plus grands, chez les classiques, sont faits avec presque rien. Ainsi, dans le langage ordinaire, les mots les plus insignifiants par eux-mêmes peuvent prendre une valeur capitale par suite du *jugement* qui les lie et en fait une proposition. Inversement, les expressions les plus élégantes ne serviraient à rien si la raison ne les associait dans un ordre logique, pas plus que les intervalles, les rythmes et les timbres les plus recherchés, ne pourraient constituer à eux seuls une phrase musicale (1).

Comment ce phénomène ne nous étonnerait-il pas ? Il est obscur pour le musicien lui-même. La pensée s'élabore inconsciemment dans son génie ; comme l'inspiration, elle est un miracle intérieur. « Quand je me sens bien et que je suis de bonne humeur, dit Mozart, soit que je voyage en voiture ou que je me promène après un bon repas, ou dans la nuit quand je ne puis dormir, les pensées me viennent en foule et le plus aisément du monde. D'où et comment m'arrivent- elles ? Je n'en sais rien, je n'y suis pour rien. » (Otto Jahn, III, p. 423.) Un biographe, qui a connu personnellement Haydn, rapporte les paroles suivantes prononcées

(1) On peut appliquer à la musique la définition de Kant : *penser, c'est unir et lier*. Mais ce n'est là qu'une définition formelle.

au cours d'une visite : « Habituellement les idées musicales me poursuivent jusqu'au tourment ; je ne peux pas m'en débarrasser, elles se tiennent devant moi comme des murailles. Est-ce un allegro qui me poursuit, mon pouls bat plus fort, je ne puis trouver aucun sommeil. Est-ce un adagio, je remarque que le pouls bat plus lentement ; la fantaisie joue sur moi comme sur un clavier. » (Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten* von Jos. Haydn, Wien, 1810, p. 109.) Ainsi Musset, en écrivant de beaux vers, éprouvait une palpitation de cœur à laquelle il reconnaissait la présence de la Muse. Beethoven écrit dans une lettre (Wasilewski, I, p. 40) que la musique a pris possession de lui « dès l'âge de quatre ans ! » G. Sand dit de Chopin que sa création était « spontanée, miraculeuse ». Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano, soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade.

7° *Quel est le contenu de la pensée musicale?* — Certains esthéticiens (Hanzlick paraît être du nombre) diraient volontiers de la musique ce que Kant et Hamilton disaient de la logique : ils paraissent l'assimiler à une science abstraite et formelle sans aucun rapport avec les objets de la connaissance, à une sorte de mathématique des formes les plus générales de la pensée, à un exercice de l'esprit sur lui-même, où l'entendement ne cherche qu'à être d'accord avec ses propres lois et nous montre les conditions à priori dans lesquelles il peut s'exercer. — Cette opinion est l'antipode de celle de Hégel qui, identifie la pensée avec l'être, et croit qu'en développant la suite de ses idées l'esprit reproduit l'évolution des choses. — Aucune de ces théories, bien que la première contienne une grande

(1) V. par exemple l'adagio de la sonate de Beethoven, op. 110, la musique de Wagner (*passim*), les *Rhapsodies* (compositions où les idées ne sont pas développées), etc.

part de vérité et que la seconde soit séduisante, n'est exactement applicable à la musique. Pour continuer une comparaison qui a le seul avantage de nous aider à mieux classer les idées, je dirai que la musique ressemble à une logique dans le sens que Stuart Mill a donné à ce mot. Elle a un caractère général, puisque son langage est intelligible à tout le monde (et, à ce point de vue, elle est la langue universelle rêvée par Bacon et par Leibnitz), mais elle a un contenu précis qui n'est ni l'expression du Cosmos (cette chimère des Allemands est vraiment insoutenable), ni, uniquement, les lois organiques de l'intelligence ; elle est un jugement de l'esprit s'exerçant sur des faits déterminés.

Le scepticisme et l'ironie avec lesquels certains écrivains ont parlé du fait que nous signalons, vient, en dehors de l'inaptitude musicale, de la peine que nous avons à imaginer une pensée en dehors du langage ordinaire, et de l'erreur où nous sommes en croyant que ce langage peut exprimer tous les phénomènes psychologiques. Écartons d'abord cette illusion. On m'excusera si je prends encore ici la voie oblique pour aborder mon sujet.

*
* *

Les mots dont on se sert habituellement pour parler et pour écrire n'expriment pas la pensée avec une entière exactitude. Ils disent tantôt plus, tantôt moins. C'est une vérité banale que certains écrivains ne sont pas maîtres de la langue qu'ils manient et se laissent conduire plus encore que servir par elle ; mais cette observation peut s'appliquer plus ou moins à tout le monde. La pensée ne peut abandonner sa forme première, qui est le langage intérieur et indéterminé de l'âme (ἐνεργεία), pour passer dans le langage extérieur et arrêté des vocables (ἔργον) sans

prendre une netteté qui l'accentue, la condense, en un mot la modifie. Lorsqu'elle passe du premier état au second, elle est comme une lumière diffuse et crépusculaire, qui, ramassée tout à coup sur un seul point, deviendrait un foyer brillant. L'observation de cette influence réactive des mots sur l'esprit a donné lieu, en pédagogie, à d'excellents préceptes sur l'utilité des exercices de style et de parole. Il est bon d'exprimer sa pensée, parce qu'en l'exprimant, on la change. La traduire oralement, c'est la préciser; l'écrire, c'est presque la créer. Que de fois, au moment de prendre la plume, nous nous apercevons que nos idées manquent de clarté, d'ordre, de maturité! Et quelle transformation résulte pour elles du travail de l'expression! Ainsi, en parcourant une vieille correspondance, nous sommes souvent tout étonnés d'avoir pu penser et sentir ce que nous lisons. Notre esprit, à l'état habituel, pourrait être comparé à une toile sur laquelle passent des taches de couleur, des lignes et des contours à peine formés, des ébauches rapides, de vagues et incessants projets de tableaux. Le style, lui, est nécessairement un système de lignes et de couleurs, une détermination du chaos intellectuel, un tableau bien ou mal fait, mais un tableau.

Il semble que, considéré dans son mécanisme syntaxique, le langage soit une sorte d'organisme indépendant de l'intelligence. Sa forme habituelle est la proposition grammaticale, puisque toute proposition est un jugement. De là une sorte de connexité entre l'usage de l'une et celui de l'autre. On connaît ce mot souvent cité depuis quelques années : « Je ne pense que quand je parle. » Th. Gauthier avouait qu'en commençant un article de journal, il ignorait absolument ce qu'il allait dire et s'en remettait à sa plume du soin de faire naître sa pensée.

Les mots ont encore moins d'exactitude comme expression du sentiment. On peut étendre à tout le langage

l'observation de Montaigne « que la poésie nous fiert d'une plus vive secousse parce qu'elle est pressée dans le vers comme le son de la trompette dans un canal étroit ». Le surcroît de plaisir donné par le vers est donc lié à une altération de la vérité. Dans la prose, le même phénomène se produit, quoique à un degré moindre. Les mots exagèrent les émotions en les précisant. Raconter sa douleur c'est la doubler, quoi qu'en dise Corneille. « Je ne vous écris pas, disait Cicéron exilé à sa famille et à ses amis, car toutes les fois que je commence une lettre, les larmes m'aveuglent (*lacrimis conficior*) (1). » Ainsi, Musset pouvait dire qu'en racontant sa souffrance il briserait sa lyre comme un roseau. Quel psychologue assez pénétrant pourra distinguer dans l'amour maternel qu'expriment si bien les lettres de M[me] de Sévigné la part qui vient de l'âme et celle qu'il conviendrait d'attribuer à l'influence des mots ? Que dire des orateurs, des tribuns de la Révolution, par exemple, qui, en employant ces termes sonores usités dans les démocraties antiques et repris par les philosophes du XVIII[e] siècle, se servaient d'un vocabulaire chargé d'une sorte d'électricité ? La rhétorique, il est vrai, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, active auxiliaire de l'imagination, ne fait pas seulement des victimes. Grâce à une possession de soi-même qui est un fruit rare et tardif de l'expérience, certains écrivains parviennent à s'affranchir de la tyrannie des mots, à penser librement, et à faire de leur style non plus un verre grossissant, mais un miroir d'une fidélité relative ; le dédain de la déclamation et de la phrase les jette alors dans un excès contraire, qui est la sécheresse, l'emploi de la litote, des sous-entendus, de toutes les figures qui laissent deviner le sens au lieu de le marquer d'un trait vigoureux. Leur langage dit moins que ce qu'ils pen-

(1) « La parole est un laminoir qui allonge le sentiment. » (Flaubert.)

sent, alors que celui des autres en dit beaucoup plus. L'équilibre parfait, résultant d'une expression adéquate au sentiment et à la pensée, est une utopie de janséniste ; on peut dire que théoriquement il ne saurait exister.

S'ils exagèrent les sentiments moyens, les mots sont impuissants à exprimer des émotions d'un certain ordre. Voici comment s'exprime un excellent juge des questions relatives au langage : « Il y a tout un monde d'impressions vagues, de sensations sourdes, qui vit dans les profondeurs inconscientes de notre pensée, sorte de rêve obscur que chacun porte en soi. Or, les mots, interprètes grossiers de ce monde intime, n'en laissent paraître au dehors qu'une partie infiniment petite, la plus apparente, la plus saisissable... C'est parce que le langage *n'exprime et ne fait paraître aux yeux qu'une faible partie de ce monde subjectif* que l'art d'écrire est possible. Si le langage était l'expression adéquate de la pensée, et non un effort plus ou moins heureux vers cette expression, il n'y aurait pas d'art de bien dire. Le langage serait un fait naturel comme la respiration (1). » En écrivant ces lignes, M. Darmesteter songeait seulement aux sensations et aux images de la vie commune, accumulées dans l'esprit et imparfaitement représentées par les mots ; mais comme elles s'appliqueraient mieux encore à certaines émotions sans limites, celles du poète et du croyant, par exemple, où l'âme, échappant aux entraves de l'égoïsme, se sent infinie ! Comme l'amour, comme l'espérance, comme la douleur, la plus grande poésie est la poésie muette. Non seulement il est permis de concevoir un Homère sans voix et sans lyre qui serait plus grand que l'autre, mais, en fait, la poésie dont nous nous sentons pénétrés à la lecture des beaux vers n'est jamais contenue tout entière dans le texte

(1) *La vie des mots* (pp. 70 et 72).

que nous lisons. Le rôle des mots est de stimuler notre activité en nous laissant deviner ce qu'ils ne disent pas et ne peuvent pas dire. Ce n'est pas eux qui nous apportent la flamme du génie ; c'est nous qui la leur donnons. Ils ne nous offrent de la pensée poétique qu'une image amoindrie et refroidie à laquelle nous restituons nous-mêmes sa vie et sa grandeur. Comprendre la poésie d'un Virgile est une sorte de création. « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, dit Musset, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts (1). »

Je citais tout à l'heure le témoignage d'un philologue ; je pourrais en rapprocher cette page du *Raphaël* de Lamartine, où le poète s'accorde si bien avec le grammairien : « Elle paraissait aimer peu cette forme artificielle et arrangée du langage (les vers), *qui altère, quand elle ne l'idéalise pas, la simplicité du sentiment et de l'impression*... Elle était la poésie sans lyre, nue comme le cœur, simple comme le premier mot, rêveuse comme la nuit, lumineuse comme le jour, rapide comme l'éclair, immense comme l'étendue. Son âme était une gamme infinie qu'aucune prosodie n'aurait suffi à noter... Son âme, qui avait été bercée par les vagues mélodieuses des Tropiques, était un foyer de douleur, de langueur, d'amour, que toutes les voix de l'air et des eaux n'auraient pas suffi à exhaler. Elle essayait quelquefois devant moi de lire ces livres et de les admirer sur leur réputation ; elle les rejetait avec un geste d'impatience : ils restaient sourds sous ses mains, comme des cordes cassées dont on cherche en vain la voix, en frappant sur le clavier. »

Le langage littéraire n'est donc pas, il s'en faut, l'expression complète et adéquate des phénomènes psychologiques ; et l'on peut concevoir, à côté de lui, un mode d'ex-

(1) *Œuvres posthumes.*

pression du sentiment à la fois plus exact et plus étendu. Les observations qui précèdent ne nous renseignent en rien sur la pensée musicale ; mais elles nous permettent d'établir en principe la possibilité d'une langue autre que celle des mots, traduisant une partie de la vie psychologique insaisissable aux mots. Nous n'osons pas dire avec Schiller, parce qu'il est difficile de le prouver, que « la musique est le seul langage complet de l'âme (1) » ; à coup sûr elle est un langage qui n'est pas vide de sens, un « effort » d'un autre genre vers l'expression de la pensée, peut-être un mode de représentation meilleur, parce qu'il est plus simple et plus instinctif. — « Aujourd'hui, écrit un poète (M. Pierre Loti), à chaque pierre, à chaque tombe que je reconnais sur ma route, me reviennent les impressions indicibles d'autrefois, *avec ce tourment intérieur, qui aura été un des plus continuels de ma vie, de me trouver impuissant à peindre et à fixer avec des mots ce que je vois et ce que je sens, ce que je souffre...* »

Un tel aveu, — que chacun de nous pourrait faire à tels moments de son existence, — ne nous aide-t-il pas à comprendre le rôle et la place de la musique, le moment où elle intervient, la fonction spéciale qui lui est réservée de traduire ce que l'expression verbale laisse d'inexprimé et de faire paraître hors de nous, sans les altérer, sans les déflorer par le grossissement, ces nuances du sentiment, qui sont à la fois le tourment et la volupté des âmes délicates ? C'est surtout à la musique moderne qu'appartient cette fonction. Celle des classiques, avec son formalisme d'une fixité relative, avait, au point de vue de l'expression psychologique, quelques-uns des inconvénients que j'ai attribués au langage littéraire. L'abandon des anciennes habitudes de composition et de style est dû au souci de la

(1) « Geist fordre ich vom Dichter ; aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus. »

vérité; certains musiciens sont savants et compliqués parce qu'ils veulent être naïfs et se rapprocher de la nature. C'est bien là le mérite supérieur d'un Wagner et et d'un Grieg: exprimer quelques parties nouvelles de l'âme.

Un autre artiste a dit: l'émotion est toujours neuve; le mot qu'on emploie pour la désigner a toujours servi. Oui, l'émotion est toujours neuve en ce sens que, comme le regard dans les yeux, comme le sourire sur les lèvres, et certains mouvements dans l'attitude, elle a, dans le cœur de chaque homme, quelque chose d'individuel; et certes, s'il n'y a pas deux visages semblables, si tous les hommes diffèrent par des détails de ligne et de disposition, il serait étonnant que leur nature morale ne fût pas diversifiée au moins dans la même mesure que leur nature physique. Or, le mot est uniforme, parce qu'il est une généralisation. Il n'en est pas de même du son. Il peut y avoir une manière d'émettre un son sur un instrument à vent, à cordes ou à clavier, qui sera unique et correspondra exactement à une émotion d'un caractère unique. Le mot paraît inerte et glacé auprès de la note que le musicien gouverne à sa volonté, dont il règle l'énergie ou la douceur, qu'il fait tour à tour éclatante, voilée, vibrante des vibrations mêmes de l'âme. Les mots nous révèlent la passion comme les montagnes, fixées dans une éternelle immobilité, nous révèlent les forces primitives qui ont bouleversé le monde; l'œuvre symphonique pourrait être comparée à l'Océan, dont les vagues sont toujours en action.

Les services inattendus qu'elle rend à l'expression des émotions, la musique les rend aussi à l'expression des jugements. A ceux qui ne voient en elle qu'une « forme particulière » déterminée par des mouvements et destinée au sens de l'ouïe, comme le dessin est une « forme » particulière déterminée par des lignes et destinée au sens de la

vue (1), on doit opposer ce témoignage si important : « La musique est une sagesse plus haute encore que toute philosophie et que toute théologie. » Ce mot ne s'applique-t-il pas à Beethoven lui-même? Que l'on songe un instant à ses sonates, à ses concertos, à ses symphonies. Eh quoi ! cette œuvre colossale serait faite avec des « arabesques » savamment disposées ? Non, elle a un sens positif ; elle est intelligence aussi bien que passion ; elle est pleine de substance, comme celle d'un Gœthe ou d'un Shakespeare. Elle est un vaste répertoire de jugements sonores, si l'on peut dire, jugements tour à tour graves, enjoués, familiers, profonds, suivis de leurs développements et combinés suivant un principe d'unité.

Puisque ces jugements sonores ont pour caractère spécifique d'être exprimés par des sons, il y a naïveté à en demander un énoncé verbal. C'est comme si vous demandiez qu'on vous expliquât avec des mots ce qu'est une sensation de chaud et une sensation de froid : approchez-vous de la flamme ; touchez un glaçon. Écoutez une belle phrase de Händel, de Beethoven, de Schumann, de Mendelssohn, en vous chantant intérieurement à vous-même le langage que vous parle le musicien ; — écoutez ensuite une de ces œuvres plus tapageuses et plus brillantes que solides avec lesquelles l'imagination et la virtuosité d'un Liszt aimait à éblouir le public ; écoutez, dans l'ordre des œuvres qui comptent à peine, telle « fantaisie » acrobatique pour violon sur la valse de *Faust :* vous verrez alors qu'il y a des musiciens qui pensent fortement, d'autres qui pensent médiocrement, d'autres qui ne pensent pas.

(1) V. Beauquier (*Drame et Musique*, p. 40). C'est l'opinion de Hanzlick.

*
* *

Par suite d'une de ces associations d'idées que produit souvent l'étude d'un phénomène psychologique, je viens de relire, à propos de la pensée musicale et de l'état privilégié où elle élève l'âme de l'artiste, les pages que Sainte-Beuve a consacrées, dans son *Port-Royal*, à l'analyse de ces transformations morales que les coups répétés de la Grâce font subir à la jeune Angélique. Rien de plus curieux que cette analyse; elle a été pour moi une révélation. Sainte-Beuve est là, de son propre aveu, au point central de son sujet; aussi suspend-il son récit pour s'attacher, avec une application particulière, à caractériser cette crise qui représente le tout du jansénisme; il nous avertit même (l'imprudent!) que. ce miracle intérieur. on peut « le saisir du dehors » (1); enfin, après avoir bien annoncé l'importance capitale de la question, comme un virtuose sûr de lui, voici comme il s'exprime :

« Cet état de Grâce change l'âme, la régénère et la renouvelle. Pour employer une image heureuse qu'un homme d'esprit a appliquée à un autre amour, qui n'est que la forme inférieure de cet amour divin, la Grâce, pour ainsi dire, *cristallise* l'âme, qui, auparavant, était vague, diverse et coulante. Oui, cette âme qui, un moment encore auparavant, coulait et tombait comme un fleuve de Babylone, réfléchissant au hasard de ses bords, s'arrête, se fixe d'un coup, *prend*. Elle se redresse en cristal pur, en diamant, et devient une citadelle de Sion, brillante et inexpugnable. Tous les contraires s'y associent en même temps dans une excellence mystérieuse : ce qui était coulant jusqu'alors et fugitif y devient fixe et solide; ce qui était dur

(1) T. I, p. 162.

et opaque y devient jaillissant et lumineux. L'eau devient cristal ; le rocher devient source ; tout devient lumière. C'est, en un mot, la cristillation, non pas seulement fixe, mais vive, non pas de glace, mais de feu, une cristallisation active, lumineuse et enflammée.

« Et toutes ces images, si subtiles que je tâche de les faire, sont encore de la bien grossière et païenne métamorphose, pour donner idée d'un acte ineffable, qui est la *suprême vie*.

« N'étant pas saint Jean à Patmos, c'est Dante qu'il faudrait être, en son *Paradis*, pour la figurer et la peindre : comme à l'entrée des neuf sphères, il y faudrait manier avec lui ces magnificences assemblées d'escarboucles vivantes, de parvis enflammés, de joyaux qui chantent, et faire toucher déjà cette céleste atmosphère, en laquelle le reçut, comme au plus fluide des nuages, l'indivisible diamant éternel. »

(Suivent trois vers de la *Divine Comédie*.)

Ce pathos, — où plus d'un trait d'ailleurs est suggestif, et dont, peut-être, on goûterait la signification si on le lisait en écoutant telles pages de Beethoven, de Wagner ou de Massenet, — ce joli pathos, dis-je, étale aux yeux du monde la vanité tout entière de la phraséologie littéraire appliquée à certains objets. On a beau appeler à son aide tous les symboles de la littérature sacrée et de la profane ; on a beau lancer et croiser en tous sens les feux de l'imagination ou enfler ses métaphores jusqu'au-delà des espaces imaginables, on n'arrive qu'à de froids et lourds à-peu-près sans saisir la réalité des choses. O poète ! ô profane ! ose avouer ton ignorance et ton impuissance !

III

Avons-nous indiqué la grande originalité de la musique en disant qu'elle a le privilège d'une pensée *sui generis?* Pas encore.

A notre avis, tout le secret de cet art, le principe de son merveilleux pouvoir d'expression, la cause de ses effets si profonds et si troublants sur l'auditeur, — et, en même temps, la cause de tant de théories contradictoires qu'il a provoquées dans le domaine de l'esthétique, c'est l'étroite union, c'est l'identité absolue de la pensée musicale et de l'imitation ou expression du monde réel. Nous exprimerons cette identité en disant que (dans la bonne musique s'entend) :

Toute pensée musicale est, EN MÊME TEMPS, *une imitation du monde extérieur ou une expression du sentiment ;*

Toute imitation du monde extérieur ou expression du sentiment est, EN MÊME TEMPS, *une pensée musicale.*

La première de ces deux propositions nous semble évidente. Le musicien peut fermer ses yeux au monde matériel ; mais, quoi qu'il fasse, il ne saurait supprimer l'analogie des sons qu'il emploie avec ceux du langage instinctif. Il est impossible, disait Berkeley à Locke, d'imaginer un triangle dont les angles ne seraient ni droits, ni aigus, ni obtus, dont les côtés ne seraient ni égaux, ni inégaux ; impossible d'imaginer un cheval qui ne serait ni petit, ni grand, ni moyen, ni d'une couleur déterminée, ni cheval de selle, ni cheval de trait. De même, il est impossible d'imaginer une phrase musicale où il n'y aurait ni registres, ni timbres, ni mouvement, ni intensité, ni inter-

valles déterminés (1). Or, tous ces caractères, nous les connaissons déjà ; ils sont inhérents à la voix humaine, et expriment le sentiment. Il en résulte que toute musique exprime nécessairement un état de l'âme. Il en est de ces sons expressifs dont le langage naturel a fourni le premier modèle, et qu'instinctivement nous lui rapportons toujours, comme des couleurs pour le peintre; le musicien ne peut pas ne pas les employer. On ne peut donc voir dans la musique une sorte d'Iris en l'air, suspendue dans le vide. Il est d'ailleurs peu probable qu'une œuvre dépourvue de toute ressemblance avec la nature et avec la vie eût pour nous le moindre intérêt.

Quant à la seconde proposition, il convient de s'y arrêter un peu plus. Il me semble qu'en signalant cette identité de l'imitation (ou expression) concrète et de la pensée pure, dans les chefs-d'œuvre classiques, on marque l'originalité essentielle de la musique. Observateur comme tous les artistes, le musicien crée une œuvre où l'observation ne fait qu'un avec l'acte de la raison qui la domine. Semblable à quelques-uns des instruments dont il se sert, il *transpose* ce que lui fournit l'expérience. Il est à la fois esclave et maître du modèle placé devant lui.

Il ne faut pas croire que la musique descriptive soit une

(1) « Eine Musik ohne Melodie ist gar keine. » (R. Schumann.) Dans sa *Philosophie de l'art* (t. I, p. 51), M. Taine a établi une distinction qui, malgré le correctif dont elle est suivie, est doublement inadmissible : « Pour cette face (l'analogie du son avec le cri), l'art musical est semblable à la déclamation poétique, et fournit une musique, *la musique expressive,* celle de Gluck et des *Allemands*, par opposition à *la musique chantante*, celle de Rossini et des *Italiens*. » D'abord, cette opposition des Allemands et des Italiens, enveloppés chacun de leur côté dans une formule unique, provoque des objections de fait bien faciles ; quoi de plus chantant et de plus italien que certains opéras d'outre-Rhin ! En outre, opposer la musique expressive à la musique *chantante*, comme si celle-ci était dépourvue d'expression, c'est opposer la lumière au soleil.

chose exceptionnelle et à part, distincte de la musique. Les éléments que nous avons séparés par l'analyse se confondent en réalité. Voyez le célèbre orage de la symphonie pastorale. Il a donné lieu à deux interprétations distinctes, parce qu'il a, en effet, un double caractère. Berlioz y voit un morceau très « pittoresque » et d'un « inconcevable degré de *vérité* »; il y trouve une imitation saisissante des phénomènes naturels : vent, éclats de la foudre, etc... M. Weber répugne à cette interprétation ; il est surtout sensible au « caractère grandiose et imposant de l'œuvre » qui, à cause de sa valeur musicale, et *quoiqu'elle soit destinée à peindre un orage*, lui semble admirable. Berlioz et M. Weber ont raison tous les deux. Il est impossible de ne pas voir un « orage » dans la symphonie pastorale ; et si ce n'était qu'un « orage », ce serait puéril. L'œuvre est à la fois réaliste et idéale, à la fois imitation et pensée musicale ; supprimez un de ces deux termes, elle n'existe plus. Le fracas de la foudre et les sifflements du vent sont devenus, dans le génie du compositeur, le langage d'une pensée, sans cesser pour cela de représenter le vent et la foudre. Dans le bruit des choses, Beethoven a mis la musique de l'âme. De là cet enthousiasme de Berlioz identifiant la *vérité* de l'expression avec le *sublime* de l'art. « Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annonce une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit ; un immense trait chromatique parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui, et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors, les trombones éclatent, le tonnerre des cymbales redouble de violence (1), etc. »

(1) Cf. Wasilewski (t. II, p. 245).

C'est pour un même motif qu'ailleurs Berlioz peut voir « une des plus hautes inspirations de Gluck (1) » dans l'imitation de l'aboiement de Cerbère (scène infernale d'*Orphée*) à propos de ces vers :

A l'affreux hurlement
De Cerbère écumant
Et mugissant.

L'imitation se fait à l'aide des contrebasses, qui attaquent en *fortissimo* un *fa*, précédé d'une fusée de petites notes. Par la place qu'il occupe, cet effet devient, selon le mot de Berlioz, une « pensée » admirable.

Les plus grands compositeurs ont ainsi associé l'art de la description et de l'expression avec les vues les plus hautes et les plus indépendantes de la raison musicale. Nous en sommes avertis par ce fait que la grande majorité des œuvres est caractérisée par un titre précis, plus ou moins développé, résumant parfois tout un ensemble de scènes et d'épisodes. Un des biographes qui ont personnellement connu Haydn, A. César Bombet (2), dit qu'en composant, l'auteur des *Symphonies* imaginait souvent un thème déterminé et quelquefois une sorte de roman (par exemple, un de ses amis, père d'une nombreuse famille, et mal dans ses affaires, s'embarquant pour l'Amérique et y

(1) *Traité d'instrum.*, p. 55.

(2) Ses lettres sur Haydn ont paru en 1814. — G. August. Griesinger (*Biogr. Nachrichten* über J. Haydn, Leipzig, 1810, p. 117) donne un témoignage semblable; un autre contemporain, Dies (*Biogr. Nachr.*, über J. Hydn, Wien, 1810, p. 128), raconte qu'ayant demandé à Haydn si ses symphonies n'étaient pas faites sur un thème descriptif : « Rarement, lui répondit le maître; habituellement, dans ma musique instrumentale, je laisse le champ libre à ma fantaisie. » Ces divers témoignages ne nous semblent pas contradictoires.

cherchant un meilleur sort...) (1). Beethoven, le grand penseur, celui qui a le mieux possédé le génie propre de la musique, est aussi un de ceux qui ont le plus cherché l'expression des idées et des sentiments concrets. Bon nombre de ses œuvres dépourvues d'indications descriptives peuvent être considérées comme soutenues par un programme. Je ne puis m'empêcher de croire que son imagination suivait quelque scène grandiose d'épopée quand il écrivait la sonate dédiée à l'archiduc Rodolphe ; que son cœur débordait de tendresse lorsqu'il écrivait les sonates dédiées aux grandes dames de son temps (2). Partout, cependant, Beethoven est indépendant des sujets qu'il décrit ou qu'il exprime ; il tire toute la substance de son œuvre d'une pensée qui domine les choses, et qui est d'un autre ordre alors même qu'il est engagé dans une passion ; il reste, comme dit Wasilewski, « ein Urkræftiger Geist ». De même, Händel a pu imiter le saut des grenouilles et le vol des mouches, et Berlioz le saut de la puce ; tous deux sont restés de grands musiciens.

La musique ressemble à ces êtres chimériques et divins créés par l'imagination des poètes, qui associaient en eux des formes et des forces d'ordres différents, comme l'Échidna antique dont la tête et le buste étaient ceux d'une vierge et le corps inférieur celui d'un dragon aux écailles changeantes, — image de la beauté qui se superpose à la vie passionnelle, — ou comme ces Filles-Fleurs, ces *Zaubermädchen* qui entourent Parsifal dans le Jardin enchanté : sur leurs lèvres et dans leurs yeux brille le charme tout-puissant de cette vie supérieure que cherche

(1) Les libertés descriptives qu'Haydn a pu se permettre sans trop déchoir sont trop connues pour être rappelées ici.

(2) V., dans Wasilewski, l'analyse de la sonate op. 109 (t. II, p. 270-271), des sonates op. 31 (t. I, p. 343 et suiv.), de la sonate op. 57 (t. I, p. 351 et suiv.), l'appréciation de l'adagio de la 4e symphonie et celle de la 5e (t. II, p. 237 et suiv.), etc.

l'amour ; elles tiennent pourtant au sol par des racines profondes.

« Lorsqu'un compositeur, écrit Schumann, veut me faire lire un programme, avant d'entendre sa musique, je lui dis : « Avant tout, laissez-moi entendre votre œuvre ; si « c'est de la belle musique, soyez sûr que votre pro- « gramme me plaira par surcroît (1). » Il a parfaitement raison, en ce sens que rien ne peut remplacer la beauté purement musicale ; mais il avait tort de traiter dédaigneusement le programme sur lequel cette beauté est édifiée ; pouvait-il lui-même, en traduisant les poésies de Heine, de Herner, de Chamisso et de Gœthe, considérer comme accessoire l'adaptation de la musique aux paroles? L'exactitude dans cette adaptation n'était-elle pas aussi un objet essentiel ? — M. de Hartmann, qui aime peu les hardiesses pittoresques du poème symphonique et de l'opéra, donne la raison suivante de sa répugnance : dans l'*imitation*, la pensée disparaît. C'est là une erreur capitale, à laquelle on peut opposer mieux que des développements théoriques. Des œuvres innombrables lui donnent un éclatant démenti. De telles idées ne visent que la musique de pacotille ; mais de celle-là point n'est besoin de s'occuper.

On n'a encore vu que des ombres et non l'art lui-même, si on ne sent pas que son originalité consiste précisément à associer ce qui nous paraît incompatible. Toute musique contient une vérité double ; elle est le point de rencontre du monde des sens et de la raison fondus en une unité qui est l'œuvre d'art, comme l'homme est la combinaison d'un

(1) « Vor allem lass mich hören dass du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein. » (*Gesam. Schriften*, t. IV). M. Engel (*Æsthetik der Tonkunst*, Berlin, 1884, p. 53) écrit : « Un programme *détaillé* n'est d'aucune utilité réelle, car il détourne l'attention du morceau de musique, qui, pour être compris dans son unité, a besoin de toute cette attention. » Il n'admet qu'un titre général : *Marie Stuart*, *J. César*, *Coriolan*, etc.

âme et d'un corps fondus en une unité réelle qui est la vie. Elle est ce qu'un Allemand appelle « der *Einklang* des Geistes und der Natur ». On pourrait lui appliquer le mot de Kant : « Le sensible et le suprasensible ne sont qu'une même chose vue de deux côtés différents (1). » Elle vient de l'observation ; elle vient aussi des régions lointaines de l'âme. Elle associe aux impressions de l'expérience commune le rêve incommunicable d'un Beethoven, et réalise ainsi la pénétration complète, interdite aux autres arts, de la matière et de la pensée.

Il en résulte que le chaos où s'est trouvée jusqu'ici l'esthétique musicale n'est qu'apparent. Tout le monde est dans le vrai, les uns en prêchant l'exactitude de l'expression, les autres en aimant l'inspiration pure ; les idéalistes en poursuivant très loin et très haut l'origine du beau musical, les positivistes en le ramenant aux faits les plus simples : Herbert Spencer et Darwin autant qu'Herbart et Schopenhauer. Les explications d'ordre empirique et les explications d'ordre métaphysique sont ici également légitimes. Pour avoir la vérité complète, il faut les réunir.

Je ne puis m'empêcher, en terminant cette partie de mon travail, et pour résumer tout ce qui précède, d'ajouter un dernier mot. Dans un ouvrage en tête duquel figurent un grand nombre de certificats élogieux et qui se présente au lecteur comme un personnage dont la poitrine serait couverte de décorations et de médailles (2), un habile professeur, M. Mathis Lussy a fondé une théorie de l'expression musicale sur « l'étude des irrégularités métriques, rythmiques, tonales et modales ». Le principe suivi par l'auteur pourrait être ainsi

(1) « Das Sinnliche und Uebersinnliche ist eins, nur von zwei Seiten angesehn. » (*Kritik der Urtheilskraft*, § XIX.)

(2) *Traité de l'expression musicale, accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, par Mathis Lussy, lauréat de l'Institut, etc. Paris, Heugel, 1885.

formulé : est expressif tout ce qui rompt un ordre ou dérange une symétrie. Les notes qui ont le plus particulièrement la faculté d'émouvoir le sentiment sont ces notes exceptionnelles, troublantes pour l'oreille, susceptibles « de déplacer la tonique, de changer le mode, de briser la régularité de la mesure ou de rompre la symétrie du dessin primitif du rythme ». Le sentiment de l'expression musicale est l'extrême sensibilité dans la perception de ces irrégularités. L'expression elle-même est la manifestation des impressions que ces notes destructives du ton, du mode, de la mesure et du rythme produiront sur le sentiment.

Ce principe peut être admis ; il est conforme à l'observation physiologique Comme nous l'avons vu plus haut, la voix humaine n'exprime qu'un calme parfait (nous avons cité entre autres exemples une mélodie de Beethoven) lorsqu'elle se borne à l'emploi de la même tonalité, du même rythme, du même timbre et de la même note ; elle exprime, au contraire, l'émotion lorsqu'elle use d'intervalles et brise de toute façon cette sorte de régularité impersonnelle. Nous avons montré ce double phénomène dans l'analyse d'une scène de la *Dame blanche*.

Après avoir énoncé ce principe, il eût été naturel que M. Lussy exposât, comme nous avons essayé de le faire, les rapports du langage musical avec les diverses émotions. Tout au contraire, il a indiqué ces rapports en quelques phrases sommaires et très vagues, incidemment, et s'est attaché à une étude technique de la phraséologie musicale considérée au point de vue des accentuations diverses que sa contexture réclame. Il s'est borné à dire, comme en passant, et sans plus d'indications sur cette partie importante du sujet, que les notes irrégulières « révèlent les luttes et les agitations dont l'âme est le foyer » ; puis, il s'est livré à une analyse de la mesure (mesures simples, composées, mixtes et alternées, coupes binaires et ternaires), des rythmes (rythmes réguliers et irréguliers, masculins et féminins, hémistiches et incises, etc...), et des exceptions harmoniques. Nulle part je ne vois exposé ce qui est le fondement de l'expression, à savoir la conformité du langage musical et du langage instinctif. Quelques indications rapides, semées çà et là chemin faisant, me montrent que l'auteur avait le sentiment obscur de cette conformité et l'admettait en général ; je suis d'autant plus fondé à m'étonner de son laconisme sur ce point.

Un autre élément de l'expression, que nous croyons avoir mis en lumière et qui est complètement négligé par M. Lussy, est la faculté descriptive de la musique. Il est étrange que, dans un livre sur

l'*expression musicale*, on ne nous parle jamais des merveilleuses ressources de timbre, de coloris et de dessin dont dispose cet exécutant collectif qu'on appelle un orchestre (1). Il semble que l'auteur, préoccupé surtout de donner une direction pratique aux jeunes pianistes confiés à ses soins, ait donné à son travail, par une extension précipitée, un titre inexact. Mais, quel que soit le domaine où on se restreigne, si on ne dit pas comment les sons peuvent représenter le monde intérieur de l'âme ou le monde extérieur, il est impossible d'arriver à une idée complète de l'expression musicale. Je n'en veux d'autre preuve que les faits cités dans ce *Traité*. M. Lussy ne se borne pas à citer ce qu'on appelle parfois d'un terme impropre la musique abstraite ; il analyse souvent des phrases de Meyerbeer, de Rossini, de Bellini, etc... Mais pourquoi le musicien introduit-il dans un texte quelconque des « notes irrégulières » ? Pourquoi, à de certains moments, ose-t-il contrarier l'oreille, lui imposer des dissonances, tromper son attente, la gêner dans sa logique instinctive ? Pourquoi brise-t-il tout d'un coup la symétrie des temps forts et des temps faibles ? Pourquoi suspend-il ce rythme ? La réponse n'est pas douteuse : il faut la chercher dans l'étude du texte auquel la musique est adaptée ; il faut la chercher dans la nature du sentiment qu'on a voulu exprimer ou de l'effet descriptif qu'on a voulu produire. Par conséquent, si on admet que la règle générale imposée à l'exécutant est de bien comprendre avant de bien rendre, il ne suffit pas de lui expliquer la structure d'un morceau, il faut lui dire comment telle dissonance peut être le cri de telle passion, comment tel dessin correspond à tel mouvement du monde physique, et l'inviter à se représenter cette passion et ce mouvement. Est-il possible (pour prendre un exemple cité par l'auteur) de bien jouer les *Courriers* de Ritter sans tenir compte du sujet ? Donnera-t-on à l'ensemble du morceau toute l'expression que l'auteur a voulu y mettre si, en l'exécutant, on ne se le représente pas à soi-même comme l'image d'un mouvement réel ?

Il y a enfin, dans l'expression musicale, un autre élément dont M. Lussy ne s'est point occupé : c'est la *pensée* musicale, faculté que l'exécutant doit faire passer en lui, à la suite du compositeur, sous peine d'être un simple manœuvre. Cette faculté est si rare chez les exécutants, — voire les meilleurs, — et elle est si capitale que

(1) Il est visible que, par « musique instrumentale », comme il est dit dans le titre, M. Lussy entend la *musique pour piano*. C'est vraiment trop peu.

le professeur ne saurait trop en soigner la culture, indépendamment du savoir technique. En se bornant à l'analyse la plus exacte de la composition musicale, on a le vêtement de la pensée, on n'a pas la pensée elle-même.

Le mot dont on s'est servi pour caractériser l'ouvrage de M. Lussy enveloppe toutes les critiques qu'on peut lui adresser relativement à ses lacunes : c'est une *grammaire* et rien de plus. Elle est pour le pianiste ce que la connaissance de la grammaire littéraire serait pour un acteur ou un critique chargé d'interpréter une œuvre de poésie. L'exécutant qui la possédera saura épeler, ponctuer et lire, — ce qui est évidemment son premier devoir et la condition *sine quâ non* de son travail. Il lui restera à sentir la valeur esthétique de la phrase et à en comprendre le sens.

DEUXIÈME PARTIE

L'EXPRESSION POÉTIQUE

CHAPITRE PREMIER

Du rôle des sons dans le langage poétique.

> Toute la dignité du langage est dans la pensée.
>
> (DARMESTETER.)

Le langage de la musique, avons-nous dit dans les chapitres précédents, est essentiellement imitatif; je comprends à la fois dans ce mot l'expression subjective et l'expression objective des sons. Je me propose de montrer ici que le langage de la poésie est et doit rester étranger à toute imitation.

Le langage primitif et instinctif de l'homme, forme première et instrument unique de toute poésie comme de toute musique, contenait deux éléments d'où sont sortis deux arts distincts. Il exprimait à la fois une émotion et une

pensée. L'élément qui exprimait l'émotion (ou l'impression), c'est-à-dire le cri, s'est isolé, fortifié, étendu chaque jour par voie d'analogie; favorisé par les progrès de l'industrie humaine, il s'est élevé et maintenu au rang de langage artistique, grâce à cette pensée *sui generis* qui est venue s'y ajouter plus tard : il a formé la Musique. L'élément qui exprimait la pensée, c'est-à-dire le son articulé, s'est isolé aussi; il a été de plus en plus idéalisé, affranchi du cri animal et du bruit matériel, grâce aux progrès de l'intelligence : il a formé la Poésie. Pour l'homme primitif, les mots qui désignaient le bruit de la foudre, le mugissement des vagues, le sifflement du vent, représentaient réellement quelque chose de ces divers bruits; et le musicien, venu dans la suite, a accentué dans ce sens la valeur de ces mots. Pour le poète comme pour l'homme civilisé, ils ne représentent plus qu'une idée.

Le langage de la poésie est-il donc œuvre de raison pure? Cette définition ne conviendrait même pas au langage de la prose. Nous n'oublions pas qu'avec les qualités supérieures de l'intelligence, le poète doit avoir le don inné de l'harmonie, l'extrême délicatesse de l'oreille, la préoccupation constante des sons produits par l'assemblage des mots : « La poésie est une musique, » dit Lamartine. Mais nous montrerons que cette *musique*, — mot impropre, sujet de perpétuelles équivoques, — est le contraire de la musique proprement dite et ne se trouve pas dans la poésie sérieuse. Ici encore, je commencerai par exposer et examiner les idées contraires aux miennes.

*
* *

L'idée d'attribuer aux sons du langage poétique une valeur directement imitative ou symbolique est fort ancienne. Les écrivains dits « décadents » qui l'ont reprise de

nos jours pourraient se réclamer des Hindous. Les Hindous avaient trois sortes de poésie : la supérieure, la moyenne et l'inférieure. La poésie inférieure était celle... qui avait un sens précis ; la poésie supérieure avait pour objet essentiel de *suggérer* certaines idées par un choix de sons. Le mot qui la désignait, *dhvani*, signifie *son*, *répercussion*, le sens suggéré étant considéré comme le prolongement sonore de l'écho du sens exprimé (1). Quand ces subtils poètes voulaient dire que « la lune sert de diadème aux nuits d'automne », ou qu'ils parlaient du « visage de lotus » d'une belle, ils répétaient certains sons qui, en dehors de toute signification logique, leur semblaient appropriés à ces images. L'allitération, qui jouait un grand rôle dans ce système, était de deux sortes : elle pouvait consister en sons qui s'harmonisaient entre eux et avec l'idée correspondante ou simplement dans la répétition intentionnelle de certaines lettres. Il y avait des poètes qui cultivaient le premier genre ; d'autres recherchaient le second. De l'emploi de l'un et l'autre naissait le *mâdhurya*, qui est la « douce saveur que les hommes de goût, pareils à des abeilles, trouvent dans la poésie ». — « La recherche de cette correspondance des sons avec les idées a été poussée par les poètes de l'Inde jusqu'à la puérilité. L'allitération, qui leur était si chère, les habituait à jouer avec le sens des mots ; aussi en arrivèrent-ils à considérer comme le comble de l'art de superposer, dans un même vers, les assonances aux équivoques (2). »

Une autre poésie orientale, celle d'Homère, passe pour avoir possédé une vertu analogue. « Homère, écrit Dion Chrysostôme (3), s'est montré poète créateur dans le choix

(1) J'emprunte ces détails à la thèse savante de M. Regnaud, professeur de sanscrit à la faculté de Lyon : *La Rhétorique sanscrite considérée dans ses rapports avec la Rhétorique classique* (Paris, Leroux, 1884, p. 81). V. les exemples cités p. 153 et suiv., 233 et suiv.

(2) *Id.*, *ibid.*

(3) Cité et draduit par M. Egger (*Histoire de la critique chez les*

des expressions qu'il inventait lui-même... *reproduisant tous les sons*, imitant en un seul mot la voix des fleuves, des forêts, du vent, du feu de la mer, et aussi celles de la pierre et de l'airain, de tous les animaux et de tous les instruments, des bêtes féroces et des oiseaux, des flûtes et des syringes, enfin, tous les bruits de la nature... » Le chevalier de Piis n'eût pas mieux dit (2). Dion cite comme exemple les vers de l'*Odyssée* (XI, 592 et sq.) sur Sisyphe roulant son rocher (3). Les philosophes grecs donnaient à ces idées l'appui de la théorie. Le système d'après lequel il y a une dépendance naturelle et nécessaire entre le son du mot et l'objet désigné par ce mot, à été exposé dans le *Cratyle* et repris plus tard par Epicure. Après avoir expliqué les mots *derivés* par leur étymologie, Socrate remonte jusqu'aux *primitifs* et en explique les éléments par l'onomatopée. « Il semble peut-être ridicule, cher Hermogène, de dire que les lettres et les syllabes

Grecs, p. 273 et suiv.) Cf. Longin, *Rhet.*, § 18 et 19, édit. Vaucher, et les *Fragments littéraires* (XV) du même.

(2) Voici le plan de son poème sur l'*harmonie imitative* (publié dans ses *Œuvres choisies*, 1810). 1er chant : analyse des lettres de l'alphabet. — 2e chant : application de l'harmonie imitative au style sublime et tempéré. *Esquisse d'une tempête.* — 3e chant : application aux styles simple et badin. Essais d'imitation *du bruit des métiers*, *du son des instruments*, *de l'écho et du bruit des animaux.* — 4e chant : application *au bourdonnement des insectes et au cri des oiseaux.* — Ce fade versificateur qui a cru pouvoir dire : et moi aussi je suis peintre, s'est livré à une série de jeux de patience dont voici un échantillon :

Que l'*oie* au capitole *oi*sive dans son *coin*
En dépl*oy*ant sa *voix* avertisse au bes*oin* !

(3) Hentze (édit. d'Homère, Leipzig, 1882) voit un effet d'harmonie imitative dans la rencontre des deux ω (ἄνω ὤθεσκεν) ; n'est-il pas plus raisonnable de voir surtout dans ce vers un effet de rythme produit par la coupe bucolique :

Λᾶαν ἄνω ὤθεσκε ποτὶ λόφον· | ἀλλ' ὅτε μέλλοι.

révèlent les choses en les imitant. C'est cependant une nécessité qu'il en soit ainsi. Nous n'avons pas de meilleur moyen de nous rendre compte de la vérité des mots primitifs (1). » La lettre ρ semble à Socrate avoir une analogie avec l'idée de mouvement et il en montre l'heureux effet dans diverses expressions (ῥέειν, τρόμος, ῥομβεῖν, θρύπτειν, etc.); l'ι « convient à ce qui est subtil et de nature à pénétrer à travers toutes choses » (ἰέναι); les lettres φ, ψ, et ζ, qui sont sifflantes, imitent tout ce qui est souffle et sifflement; par la pression qu'ils font éprouver à la langue, le δ et le τ sont parfaitement propres à imiter l'action d'enchaîner; comme la langue glisse en pronançant le λ, on s'en est servi pour former, à la ressemblance de leurs objets, les mots qui expriment l'idée du glissement; comme le γ a en quelque sorte la vertu d'arrêter ce glissement, on a imité avec cette lettre, réunie à la précédente, ce qui est *visqueux*, etc. Socrate résume ainsi sa théorie : « Que dirons-nous de celui qui imite avec les syllabes et les lettres l'essence des choses? Est-ce que s'il emploie les éléments convenables, il ne formera pas une belle image? Or, cette image est le *nom.* » Au XVIII[e] siècle, Condillac et Herder ont développé la théorie qui explique la formation des racines par l'imitation des sons naturels, et assigne pour origine aux mots les cris inarticulés de l'homme ému par la surprise, la crainte, etc... Le symbolisme alphabétique exposé dans le *Cratyle* a été généralisé par Steinthal (2) et Heyse (3). Quelques-unes de ces idées, fort combattues, il est vrai, et presque abandonnées par les philologues contemporains (4), pourraient servir de base à une doctrine littéraire sur l'emploi de l'assonance et de l'allitération.

(1) Traduction Émile Saisset, pp. 202, 294 et sqq., 306, etc.

(2) *Histoire de la science du langage* (1863).

(3) *Système de la science du langage* (1856).

(4) V. le livre récent de M. Paul Regnaud sur l'*Origine du langage.*

Les rhéteurs anciens attachaient à l'harmonie une importance considérable. Celui-là même dont le mérite est de faire consister l'éloquence, non dans l'arrangement des mots, mais dans les sentiments et les idées qui les inspirent, Longin, semble justifier l'harmonie imitative en donnant la raison de ses effets. Il trouve que l'harmonie du langage est en rapport non seulement avec l'oreille, mais avec l'âme elle-même, et qu'elle remue en nous différentes idées correspondant à des noms, à des conceptions, à des actions, au sentiment du beau et des convenances qui est en nous. « Ne croirons-nous pas que cet arrangement des termes, *grâce aux combinaisons et à la variété des sons* qui le composent, fait passer les sentiments de celui qui parle dans l'âme de ses auditeurs, établit entre eux et lui une communication constante et coordonne de grands effets au moyen de la disposition des vocables (1)? ». — Cette observation pourrait s'appliquer aux poètes alexandrins, si subtils arrangeurs de mots. Leur élégant historien, M. Couat, s'exprime ainsi après avoir traduit un fragment de Callimaque : « Une traduction française ne peut donner qu'une idée imparfaite de l'effet que produisent ces mots sonores, *bien que par eux-mêmes ils n'offrent pas un grand sens*. L'idée entre dans notre imagination et s'y imprime *aussi bien par le son des mots que par leur sens;* certains accords, dans la poésie comme dans la musique, évoquent certaines pensées ou certaines images; l'esprit est le complice de l'oreille (2). » Caractérisant plus loin le style de Théocrite, il constate chez ce poète les mêmes habitudes que chez ses contemporains : répétitions et oppositions de mots, recherche des noms propres en vue de certains effets d'harmonie, emploi des assonances et des allitérations.

(1) *Tr. du Subl.*, XXVI, 3.
(2) *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (1882), p. 280.

L'allitération était chère aux vieux poètes latins, comme l'atteste Cicéron (1). Au moyen âge, elle était fort en honneur; les troubadours la cultivaient avec passion. Elle était pour eux l'occasion de jeux bizarres et de combinaisons difficiles où l'esprit des poètes provençaux, souvent aux dépens du bon sens, se complaisait à montrer les merveilles de l'harmonie. Ce n'est pas dans un seul vers que des poètes tels que Pierre Cardinal, d'Aimeri, de Bellinoi, répétaient la même lettre, mais dans toute une suite de vers. Aussi a-t-on pu dire que le mérite de ces œuvres ne saurait passer dans une traduction et qu'il faut les lire avec le son même des mots (2). — Au XIVe et au XVe siècle, la plupart des poètes étaient des virtuoses, des symbolistes, cherchant le plaisir poétique dans des effets de sonorité et d'ingénieux « entrelacs de paroles », comme dit Pasquier (3). Des écrivains tels que Tory, Meschinot, Molinet, Saint-Gelais, Cretin, étaient de vrais batteleurs de mots.

Les poètes de la Renaissance et ceux du XVIIe siècle se sont souvent préoccupés de cette appropriation des sons aux sentiments, aux idées ou aux objets. On trouve cette recherche de l'imitation directe non seulement dans telle pièce où un ingénieux disciple de Ronsard a cherché à donner l'impression du chant de l'alouette, dans telle fable où La Fontaine « s'amuse », mais, s'il faut en croire un savant et délicat critique dont nous parlerons un peu plus loin, dans la tragédie elle-même, dans *Bérénice* et dans *Phèdre*. Racine, le fils, qui a écrit sur l'harmonie imitative

(1) *De Orat.*, LVII et LVIII.

(2) V. Aubertin (*Hist. de la litt. au moyen âge*), et Crouslé (*Journal des Savants*, 1880, p. 33).

(3) V. les nombreux exemples cités par Pasquier (*Recherches de la France*, liv. VII). — On trouvera, dans la *Revue bleue* du 17 octobre 1891, un curieux et amusant article de M. Raoul Rosières (*Une ancienne école littéraire*) sur ce sujet.

et prêché d'exemple dans le poème de la *Religion*, a cité, à l'appui de ses remarques, des vers de son père. Et, ici encore, la théorie et la pratique semblent se soutenir l'une l'autre.

Diderot marque avec enthousiasme (à propos de la strophe d'Horace : *Monte decurrens velut amnis*) les effets de l'harmonie, que son imagination ardente confond avec ceux du rythme et où il voit le signe même du génie : « C'est le rythme qui est tout ici... Qu'est-ce donc que le rythme, me direz-vous? *C'est un choix particulier d'expressions;* c'est une certaine distinction de syllabes longues ou brèves, *dures ou douces*, *sourdes ou aigres*, légères ou pesantes, lentes ou rapides, *plaintives ou gaies*, ou un *enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé*, *aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter;* aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents; aux passions qu'on éprouve et *au cri animal qu'elles arracheraient;* à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel; il ne se prend point; il ne se communique point; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. *C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix*, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières... Sans ce mérite, un poète ne vaut presque pas la peine d'être lu, il est sans couleur (1). »

Condillac dit à peu près la même chose dans un style

(1) Salon de 1767. — L'auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris, 1733), s'autorisant d'un passage de Quintilien (*Instr. or.*, VIII, 3), s'exprime ainsi : « Les mots qui, dans leur prononciation, imitent le bruit qu'ils signifient ou le bruit que

moins brillant : « La *qualité des sons* contribue à l'expression des sentiments. Les sons ouverts et soutenus sont propres à l'admiration ; les sons aigus et rapides, à la gaîté ; les syllabes muettes, à la crainte; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère; plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse, etc. »

Marmontel et La Harpe sont des partisans convaincus de ces idées. Avant qu'un auteur récent eût chanté la vertu expressive des voyelles dans un dithyrambe souvent cité (A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, etc.), Marmontel reproduisait (1) un fragment du Hollandais Isaac Vossius, où les voyelles sont classées d'après leur *noblesse!!* A mesure qu'on pénètre dans la poésie moderne, on voit ces principes gagner du terrain et devenir prépondérants. Passons sur les œuvres de la fin du XVIIIe siècle et du premier Empire, où les poètes son retombés souvent dans les puérilités du moyen âge (2). L'histoire du style poétique au XIXe siècle présente deux phases : la première est la recherche du mot propre substitué aux termes généraux et aux périphrases; la seconde est le culte du mot pour lui-même, avec subordination, et, finalement, sans préoccupation du sens. Après avoir serré de près la pensée par un souci légitime de l'exactitude, on l'a comme étouffée dans les vocables, et la sensation, à défaut de l'intelligence, a déterminé la valeur du langage. Lorsque Lamartine faisait entrer dans la poésie « ce que

nous ferions naturellement pour exprimer la chose dont ils sont un signe institué, sont plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée que celui que l'usage y a mis. » Il les compare à « une monnaie frappée par la nature et qui a cours parmi tout le genre humain ». (T. I, pp. 305-306.)

(1) *Éléments de littérature.*

(2) V. les exemples cités par M. Merlet dans son *Tableau de la littérature francaise au XIXe siècle*, ch. IV.

la nature a de plus mélodieux dans les sons », et voyait en elle la langue *complète* « saisissant l'homme à la fois par l'âme et par les sens », on peut croire qu'il développait un lieu commun inoffensif et se livrait à une simple exagération de poète épris de son art (1); mais ses successeurs ont tiré de là un véritable *Credo*, transformant ce qui était jusqu'alors un mérite accessoire et exceptionnel du style en loi organique. « Pour le poète, dit Théophile Gauthier, les mots ont en eux-mêmes, et *en dehors du sens qu'ils expriment*, une beauté et une valeur propres, comme des pierres qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues; ils charment le connaisseur qui les regarde et les trie du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve, comme ferait un orfèvre méditant un bijou. Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude; d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail de les choisir (2). » Le culte de l'art pour l'art a été ainsi affirmé par quelques artistes avec un mépris superbe — mais plus apparent que réel — de la pensée. « Un beau vers qui ne signifie rien, disait Flaubert, est supérieur à un vers moins beau qui signifie quelque chose. » De ce formalisme dédaigneux de l'idée à la confusion définitive et complète du style avec un art voisin, il n'y avait qu'un pas. Théophile Gauthier, malgré sa prédilection pour les « mots aux triomphantes syllabes, sonnant comme des *fanfares* de clairon », n'a pas osé le franchir; le bon sens français, et sans doute un reste d'esprit classique, triomphaient pratiquement de ces paradoxes. Il en est de même de Théodore de Banville, qui, tout en proclamant que

(1) Mme de Staël dit dans le même sens : « La poésie doit réfléchir par les couleurs, les sons et les rythmes, toutes les beautés de l'univers. » (*De l'Allemagne*, ch. XIII.)

(2) *Notice sur Baudelaire*, p. 46.

la poésie est une « musique » et qu'elle doit représenter les sons, s'est toujours mis lui-même, heureusement, en contradiction avec ses théories. Nous voyons aujourd'hui un certain nombre d'écrivains qui, plus logiques ou moins habiles que les précédents, ont fait passer ces idées dans le domaine de l'application, et, poussant jusqu'à leurs conséquences naturelles ces « transpositions d'art » si chères à l'auteur d'*Émaux* et *Camées*, ont consommé l'identification de l'art des mots avec l'art des sons. L'élément musical du langage a été si bien cultivé ou exalté qu'il a fini par absorber l'élément idéal et intelligible et par vouloir être, à lui seul, la poésie. « De la musique avant toute chose », s'écrie le législateur (?) d'une nouvelle poétique. De là ces poésies qui ont pour titre : « Romances sans paroles », et qu'il faut lire avec un dictionnaire. N'a-t-on pas vu paraître récemment un *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symboliques*? On y lit que la terminaison « *ance* » produit « l'illusion sonore d'une vibration qui meurt » ; que la désinence « *ure* » indique « une sensation très brève et très nette », etc... En exposant des idées analogues, dans le *Cratyle*, Socrate avait au moins la bonne foi de dire qu'elles lui paraissent à lui-même impertinentes et ridicules. Comme nous l'avons indiqué plus haut, cette prétendue nouveauté est un retour à des choses très vieilles; on peut comparer la poésie décadente à la poésie sanscrite et rapprocher les idées qui l'entretiennent de ce que M. Regnaud a appelé « le pédantisme des exégètes hindous des basses époques ».

*
* *

Sous quelque forme qu'elle se présente, cette tendance à assimiler les sons du style poétique aux sons du style musical est incompatible non seulement avec la nature,

mais avec la dignité de la poésie. Afin de donner plus de précision aux développements que comporte un tel sujet, nous nous arrêterons à l'examen d'une théorie très remarquable, où M. Becq de Fouquières, avec une sorte d'ardeur passionnée et une curieuse intrépidité d'analyse, a voulu montrer le rôle capital de l'assonance et de l'allitération en prenant ses exemples dans Racine. C'est le plaidoyer le plus éloquent qui ait été fait en faveur de l'*harmonie imitative*. Voici d'abord un résumé de la thèse qu'il contient (1).

De même que les idées s'accordent entre elles, les sons du vers doivent s'accorder entre eux et avec les idées (p. 218). Le travail poétique consiste, par une série d'essais et de tâtonnements, à trouver cet accord. Par l'intermédiaire de notre oreille, nous faisons subir à différentes combinaisons du langage une série d'épreuves, jusqu'à ce que les sentiments que fait naître en nous tel groupe de sons paraissent s'accorder avec la pensée que ce même groupe représente. Le poète cherche donc constamment le rapport du son avec la pensée (p. 219). *Un vers est une combinaison sonore représentative d'une combinaison idéale*. Le mot générateur d'une idée devient à son tour, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers. C'est ainsi qu'écrivait Racine ; il lui fallait un an de travail pour arriver à satisfaire son oreille (p. 222). Cette délicate appropriation des sons aux sentiments est le secret de nos grands maîtres. Les anciens traités de versification conseillaient au poète d'éviter le retour des mêmes sons dans le vers. C'est au contraire sur ce retour des mêmes sons et sur les dispositions auxquelles il donne lieu qu'est fondé le style poétique. Les consonnes représentent la charpente du vers; les voyelles, les brillantes métopes de la frise : le retour des unes et des autres cons-

(1) *Traité de versification française.*

titue l'édifice même de la versification. La poésie procède instinctivement comme l'architecture au moyen de rappels ou d'oppositions de lignes. Elle emploie une symétrie tantôt simple, tantôt complexe ; elle choisit son point de vue tantôt au centre, tantôt à l'extrémité du vers et elle y dirige toutes les lignes ; parfois, elle prend deux points de vue vers lesquels se partagent, en s'y inclinant, toutes les articulations (p. 223) ; de là les allitérations renversées, rétrogrades ; des assonances directes, croisées, obliques, etc...

M. Becq de Fouquières indique dans quelques vers de Racine le rapport des consonnes et des voyelles avec les sentiments exprimés. Poussant jusqu'à ses extrêmes conséquences l'assimilation du vers à une phrase musicale, il va même jusqu'à noter la hauteur du son, après avoir indiqué sa signification. Dans le second de ces deux vers, qu'il ne se lasse pas d'admirer :

> Ariadne, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée,

il trouve un rapport étroit entre les assonances et la plainte de Phèdre : « La première partie de la période mélodique se compose de deux gémissements sourds, *vous mou*, d'où jaillit la plainte aiguë de l'accent rythmique *ru*, et se résout sur le son plein de *bords*, point central de la sonorité du vers ; la seconde partie, reproduisant les deux gémissements sourds (*où vous*), se résout sur la finale *laissée*, qui monte et s'éteint comme dans la dernière expiration d'une plainte. » — Les *dentales* expriment l'*agitation* dans ce vers :

> *D*ans le *d*oute mor*t*el *d*ont je suis agi*t*ée ;

dans tel autre, les *nasales* produisent un assourdissement

de la voix approprié à un sentiment sombre (p. 263). Les *gutturales* marquent la netteté de la pensée :

> J'ignore jus*qu*'aux lieux *qui* le peuvent *ca*cher.

Il y a une harmonie imitative dans l'emploi suivant de l'aspirée :

> De *f*rais par*f*ums sortaient des tou*ff*es d'as*ph*odèle;

il y en a une autre dans ce vers, où l'emploi de l'*a* est comme une explosion d'hilarité :

> L*a* meute de Diane *a*boy*a* sur l'Œt*a*.

Le son *i* marque l'énergie et le mouvement; l'*è* grave et ouvert est une note que recherche tout sentiment impératif, démonstratif ou résolutif (p. 226), etc. Sur cent vers de Racine, dix à peine échappent à la loi de l'assonance et de l'allitération.

Tels sont les traits essentiels de la théorie qui nous occupe, et dans laquelle il est permis de voir un résumé extrêmement précis des idées exposées un peu plus haut (1).

(1) Un philosophe qui s'abandonne volontiers à sa brillante imagination, M. Guyau, admet l'assimilation du vers à la musique, au point de vue des sons et des effets de la rime. « Le langage du vers, dit-il, constitue bien une musique, *quoique la hauteur des sons n'y varie pas autant que dans la musique habituelle* et ne puisse y être notée avec exactitude. » L'enchaînement des rimes avec la valeur *musicale* propre à chaque son le fait songer à l'enchaînement des accords. « Le vers, même considéré indépendamment de la rime, écrit-il, est déjà, en toute vérité et *sans aucune métaphore,* une organisation de la musique dans le langage. En entendant, l'oreille éprouvera la satisfaction qu'elle éprouve en présence de toute musique. Après chaque accord, elle entendra le suivant, *sans crainte*

Nous devons d'abord laisser de côté la partie de la question qui met en cause l'origine et le caractère du langage et nous borner (*quia nos vestigia terrent...*) à l'étude du

de surprise, sans que les vibrations harmonieuses qui s'éteignent en elle soient contrariées par celles qui renaissent à l'instant. La suite régulière des voyelles, dont chacune est un accord sourd, *forme une symphonie voilée*, *quelque chose comme la voix d'un orchestre entendue sur une plage*, *de très loin*, sans qu'on puisse nommer aucune des notes apportées par le vent. La rime complète est une sorte d'écho nous renvoyant non pas un simple bruit, *mais un même son musical*, et nous le renvoyant régulièrement, *en mesure;* cet écho régulier, par lui-même, ne manque pas de charme. De plus, puisque les voyelles ont chacune leur timbre, les voyelles de la rime auront quelque chose du timbre varié des instruments; les unes, comme les *a*, ont *quelque chose de la contrebasse;* les autres, comme les *i*, ont l'*acuité de la clarinette ou de la flûte*, etc... » (*Esthétique du vers moderne*, *Revue philosophique*, 1884, pp. 191-192.)

Depuis qu'Helmholtz a montré que les voyelles n'étaient que les timbres particuliers du son et que les timbres consistaient en un accord de la note fondamentale et des sons élémentaires, certains esprits ont été absolument égarés par cette analyse. La pensée de ces fameux *harmoniques* est devenue une cause de vertige pour l'imagination. Par une de ces extensions rapides, si habituelles à ceux qui ne sont pas des savants de profession et qui cherchent volontiers le sens poétique de toute chose, on a dit que le langage était une vraie musique; on a vu, dans chaque son de la voix humaine, un « concert », un « chœur », une « symphonie voilée... » Ce sont là de naïves confusions. Parler n'est pas chanter, c'est encore moins jouer d'un instrument. A moins que les termes dont on se sert n'aient plus leur signification habituelle, les sons du langage ne sont pas des sons musicaux. Il n'y a, pour le prouver, qu'à rappeler l'expérience commune. En outre, la suite des rimes a-t-elle rien de commun avec celle des accords? Les rimes s'enchaînent deux à deux seulement; entre une rime masculine et une rime féminine, il y a un fossé. Entre deux accords quelconques de vraie musique, il y a toujours enchaînement. Enfin, comme nous le verrons plus loin, il est faux de dire que la rime renvoie le son *régulièrement*, c'est-à-dire « en *mesure* ». Le mot *mesure*, pris dans le sens musical, n'a aucun sens quand on l'applique au vers français.

style poétique. D'ailleurs, sur le fond du problème, qui relève de la science et non de l'art, les philologues ne peuvent nous donner que des hypothèses; au moins nous montrent-ils que l'onomatopée joue un rôle très peu considérable dans la formation des langues. Nous ferons ensuite remarquer que la question change complètement de caractère lorsqu'elle est transportée du domaine scientifique dans celui de l'art. Le savant peut arriver, grâce à une pénétrante analyse, à retrouver sous une sorte de végétation un élément simple et premier, un son fondamental qui suffit à fixer son opinion sur la valeur du mot. Il ne se contente pas des apparences et poursuit une réalité, visible quelquefois pour l'intelligence seule. L'art n'a rien de commun avec une telle méthode : pour lui les apparences sont tout. L'opinion qu'il fait naître en nous doit être le résultat d'une impression et non d'une analyse. Si le philologue peut et ne doit se prononcer sur la valeur imitative des mots qu'après de longues recherches, la question est pour nous, simples auditeurs de l'œuvre d'art, singulièrement facile : la signification musicale du langage, si elle est réelle, doit frapper notre oreille comme la couleur d'un tableau frappe nos yeux; sinon, elle est une valeur négligeable. Or, que dit l'expérience ?

Cette assimilation de la poésie à la musique est si choquante qu'il devrait suffire de la signaler. Il faut croire que, passé une certaine limite, la finesse du sens littéraire et le goût de l'analyse ne sont plus que des maîtres d'erreur et de fausseté. Toute théorie qui identifie la poésie et la musique est préjudiciable à l'art que l'on croit exalter et dont on méconnaît les vrais caractères. Que l'on constate dans les vers des allitérations auxquelles sont liés, exceptionnellement, des effets musicaux, passe encore ! Mais que l'on veuille rattacher ces allitérations et ces assonances à une *loi* de symétrie, y voir un système logiquement construit, et faire de cette construction l'œuvre du

génie, cette prétention dénature les faits, supprime la limite de deux arts distincts et blesse le sens littéraire comme le sens musical.

Constatons d'abord qu'après avoir formulé la « loi » du style poétique, M. Becq de Fouquières ne l'établit que sur des preuves incomplètes. Il reconnaît que dans Racine tous les vers ne sont pas soumis à la règle de l'assonance et de l'allitération ; « dix sur cent environ, y échappent ». Mais pourquoi cette lacune ? S'il est vrai que la poésie tout entière est fondée sur l'assonance et l'allitération (p. 221), il doit en résulter que les vers qui ne contiennent aucun de ces phénomènes ne sont plus de la poésie. Si le vers est réellement une musique, cette loi doit trouver partout son application, et, là où il n'y a pas de musique, il n'y a pas de vers. Le poète qui cesse de faire des allitérations et des assonances doit nous choquer autant que le musicien qui, au cours d'une symphonie, cesserait tout à coup de faire parler les instruments pour leur substituer une simple déclamation. D'où vient qu'en poésie, les vers où il n'y a ni allitérations ni assonances passent inaperçus ? Pourquoi ne saisissons-nous pas le contraste qui les sépare des autres ? D'où vient qu'ils nous plaisent et nous émeuvent ? Comment se fait-il que le poète puisse abandonner, sans inconvénients et sans même que nous le sentions, la « loi » de son art ? M. Becq de Fouquières reconnaît d'autre part que, d'habitude, le lecteur jouit du plaisir phonique sans s'en apercevoir; singulière loi qu'on ne remarque ni quand on la viole ni quand on l'observe !

M. Becq de Fouquières a voulu donner à ses idées la force d'une conclusion empirique. Après avoir constaté que le travail de la composition est une série d'essais plus ou moins heureux où le poète passe en revue les mots qui sont le mieux appropriés à ses idées, il se croit en droit de conclure que le poète cherche constamment « le rapport du son avec la pensée » (p. 219). Sommes-nous bien sûrs que

les tâtonnements du poète aient pour objet les éléments sonores du langage, et non son organisation purement rythmique et logique ? Ne se pourrait-il pas qu'au lieu de chercher la musique des vocables, ses efforts aient précisément pour but de l'éviter ? N'est-il pas probable que cette prétendue recherche des mots n'est autre chose qu'une recherche de la pensée elle-même, encore indécise, flottante et aspirant à la clarté ? Pendant ce travail, les mots sont toujours associés aux idées. Dans une œuvre musicale, un poème symphonique par exemple, on peut distinguer l'idée (le sujet du poème) des effets musicaux qui lui sont appropriés et des instruments qui la traduisent ; dans le langage et dans les vers, le sens et les mots ne font qu'un. Il en est de même dans le travail de la composition. Si, en écrivant, nous cherchons un terme mieux approprié à une idée, c'est que nous sommes mécontents, non pas du terme que nous avons déjà, mais de l'idée elle-même, encore incomplète ou obscure ; à la série de mots dont l'essai précède le choix définitif du style, correspond, dans notre esprit, non pas une idée unique, but fixe de tous les tâtonnements de l'expression, mais une série équivalente d'idées, tour à tour abandonnées comme insuffisantes. Montaigne parle spirituellement de ceux qui prétendent avoir une idée, mais ne pas trouver les termes convenables pour l'exprimer : « Ils ne s'entendent pas encore eux-mêmes ; et voyez-les un peu bégayer sur le point de l'enfanter, vous iugez que leur travail n'est point à l'*accouchement* mais à la *conception*, et qu'ils ne font que leicher cette matière imparfaite. »

Ces observations générales une fois indiquées, examinons quelques faits. Il est d'abord facile de montrer que les allitérations et les assonances ne sont pas le résultat d'un calcul, mais la conséquence fortuite de l'étymologie de certains mots et de l'organisation de la langue.

Les assonances abondent nécessairement dans un ré-

cit, puisqu'un grand nombre de verbes sont au même temps.

> Je le *vis*, je rou*gis*, je pâ*lis* à sa vue.
> Je lui bâ*tis* un temple et *pris* soin de l'orner.
> Quand ma bouche implo*rait* le nom de la déesse,
> J'ado*rais* Hippolyte; et le voyant sans cesse,
> Même aux pieds des autels que je fai*sais* fumer,
> J'of*frais* tout à ce Dieu que je n'o*sais* nommer;
> Je me ca*chais* au jour, je fu*yais* la lumière.
> Etc., etc.

La conjugaison des verbes produit de telles coïncidences: *vous vou*lez, *nous nou*ons, *t*u *t*'es *t*rompé, etc... Il en est de même pour le rapprochement de certains substantifs avec l'article, l'adjectif possessif, ou l'épithète qui leur est habituellement ajoutée; *le lieu*, *la balance*, l'empi*re ro*main, m*on* n*om*, *vos vœ*ux, *vo*tre *v*ue, etc.; le grand mystère, en vérité! Il y a, en outre, une foule de locutions courantes qui introduisent naturellement dans le vers ces retours du même son dont on voudrait faire l'œuvre délicate du poète: *qu*'est-*ce q*ui *s'est* pas*sé*, *vou*s *v*oici, *sa*ns *cesse*, *m*on *m*alheur, *m*on a*m*ant, etc., etc... Il est impossible de faire la moindre phrase sans rencontrer les mêmes consonnes et les mêmes voyelles. La plupart des mots contiennent en eux-mêmes des assonances et des allitérations: *A*th*a*lie, *Ti*t*us, Th*é*s*é*e, B*a*j*a*zet, *A*gripp*a*, *Ar*a*bie, *At*a*lide, B*é*r*é*nice, *I*ph*i*géni*e... *en*t*en*du, *con*f*on*du, *so*up*ço*nné, h*o*n*o*ré, in*s*en*s*é, in*s*en*s*ible, malh*eu*r*eu*x, mé*l*anco*l*ique, v*enge*an*ce, fidé*l*ité, *f*or*f*ait, *r*eg*r*et, *m*onu*m*ent, *m*ada*m*e... *qu*el*qu*e, *qu*oi*qu*e, *t*ou*t*e, etc... On peut même constater dans de simples mots toutes ces prétendues combinaisons savantes que M. Becq de Fouquières trouve « excessivement curieuses »: *Césarée* contient une allitération « croisée » (c, é, s, é); *Cilicie*, une allitération à la fois « croisée et rétrograde » (c, i, i, c, i); *prospérité*, une alli-

tération « croisée » et une allitération « simple » (p, r, p, é, r, é). Comme exemple d'allitération « embrassée », — ces distinctions rappellent vraiment celles que les faiseurs de ballades mettaient entre les rimes, au moyen âge, — en voici un qui ne laisse rien à désirer : *porte-drapeau*. Ce mot contient (qui s'en serait douté ?) trois allitérations « embrassées » et «rétrogrades : » (p, r, t, d, r, p). Il est donc puéril de nous dire que le poète, semblable à l'architecte, procède au moyen d'oppositions ou de rappels de lignes, emploie une symétrie tantôt simple, tantôt composée, et que « cette belle ordonnance est l'œuvre du génie ». Ce travail mystérieux se fait tout seul. C'est ainsi que M. Jourdain faisait de la prose sans s'en douter.

Ajoutons que la plupart de ces allitérations doivent être un élément négligeable du style, car elles passent inaperçues. Quand on veut les dégager des mots qui les renferment, on est obligé de relire plusieurs fois le même vers, avec grande attention, comme si on cherchait à la loupe des infiniment petits. Si elles ne sont pas dans les syllabes frappées de l'accent tonique ou de l'accent rythmique, elles restent dans l'ombre et jouent un rôle insignifiant. « Les voyelles, dit M. Guyau (1), constituent *comme* la coloration du langage (puisqu'elles se distinguent l'une de l'autre par le timbre, couleur du son) ; les consonnes ou articulations ne sont que les lignes qui séparent les unes des autres les diverses bandes colorées et les empêchent de se confondre. Elles sont comme les nervures du langage, et on ne les distingue pas aussi facilement de loin : dans un massif d'arbres, on n'apercevra d'abord que la teinte des feuilles, non leur forme ; de loin, on n'entendra que les voyelles émises, non les consonnes qui règlent leur émission. »

Il suffit maintenant de lire une pièce de Racine pour

(1) *Problèmes d'esthétique contemporaine*, v. p. 231, 232, 235.

voir que cette prétendue relation des sons avec les idées ne peut pas être établie sur des preuves sérieuses.

On nous dit que dans ce vers :

> Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée,

les syllabes *rû* et *fû* représentent un gémissement. Sur quoi peut-on appuyer l'exactitude de ce rapport ? Il m'est difficile d'y croire quand je songe à tant de vers où se trouvent les mêmes sons, et qui n'expriment pas ce sentiment. Si la voyelle *u* convient à l'expression de la plainte, que fait cette même voyelle dans le vers suivant :

> Le champ qui la reç*u*t la rend avec *u*s*u*re?

Si ce vers exprimait une idée triste, que ne dirait-on pas sur l'harmonie plaintive du mot *usure !* sur sa douceur ! sa langueur !

Dans le vers suivant :

> Tu frémiras d'horreur *si* je romps le *si*lence,

on veut nous faire entendre « les sifflements d'une furie, entrecoupant des grondements de tonnerre (quintuple allitération de l'*r*) ; mais que de vers où les sifflantes abondent, et auxquelles il est impossible d'attribuer cet effet ! Celui ci n'en contient pas moins de huit :

> Se*s* froid*s* embra*ss*ement*s* ont gla*c*é ma tendre*ss*e.

On croit que dans cet autre vers :

> La dou*c*eur de *s*a voix, *s*on enfan*c*e, *s*a grâ*c*e,

la sifflante représente à merveille le sentiment de douceur qui s'insinue dans le sein d'Athalie (p. 234). Voici des vers

pourvus de sifflantes, auxquelles il est impossible d'attribuer non pas un des deux effets précédents, mais un effet quelconque, tellement leur sens diffère :

De l'austère pudeur les bornes sont passées.

Je n'ai point de son sang démenti l'origine.

Pitthée, estimé sage entre tous les humains,
Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains.

Le presser d'accomplir ses serments immortels.

Je sais que sans blesser l'honneur le plus sévère.

Ne vous assurez point sur ce cœur inconstant.

Jusqu'au fond de nos cœurs, notre sang s'est glacé.

Assez dans les forêts mon oisive jeunesse
Sur de vils ennemis a montré son adresse.

Déjà, de l'insolence heureux persécuteur.

Hercule respirant sur le bruit de vos coups,
Déjà de son travail se reposait sur vous.

Souffrez que mon courage ose enfin s'occuper.

Éternisant des jours si noblement finis.

Veut-elle s'accuser et se perdre elle-même ?

..... Quel funeste poison
L'amour a répandu sur toute sa maison !

Mais quelque juste orgueil qu'inspire un sang si beau.

De quel œil voyez-vous ce prince audacieux ?

Mon zèle n'a besoin que de votre silence.

Mais le sang innocent doit-il être versé ?

Mon époux est vivant ! Œnone, c'est assez !

Les dieux après six mois enfin m'ont regardé.
(Phèdre.)

Comme on le voit, la sifflante est associée dans ces vers à l'expression des idées les plus opposées : honte, fierté, menace, prière, estime, mépris, chaleur, froideur, colère, pitié, bruit, silence, mouvement, repos. Et cela nous rend sceptique à l'égard de la prétendue harmonie contenue dans le fameux vers sur les serpents :

> Pour qui sont ces serpents... ?

Dans le vers suivant :

> Je commence à rougir de mon oisiveté !

on croit voir un sentiment de honte « traduit par un assourdissement de la voix obtenu au moyen des voyelles nasales *en* et *on* qu'attaque mollement la nasale liquide *m* allitérée » (p. 219). Mais alors, quelle est la signification de cette même nasale, dans ce vers :

> Non, *M*ada*m*e, en *m*on sang *m*a *m*ain n'a point trempé?

Voici d'autres vers où l'allitération de l'*m* est associée à l'expression de l'énergie, de la terreur, de la vengeance, de la souffrance :

> Chaque *m*ot sur *m*on front fait dresser *m*es cheveux.
>
> *M*es cri*m*es désor*m*ais ont passé la *m*esure.
>
> *M*es ho*m*icides *m*ains, promptes à *m*e venger.
>
> *M*ais que dis-je ! *M*on père y tient l'urne fatale.
>
> *M*inos juge aux enfers tous les pâles hu*m*ains.
>
> Il ne *m*e traitait point co*m*me une cri*m*inelle.
>
> *M*ais *m*oi-*m*ê*m*e, *m*algré *m*a sévère rigueur.
>
> L'éclat de *m*on nom *m*ê*m*e aug*m*ente *m*on supplice.
>
> *(Phèdre.)*

Parmi les allitérations où il aperçoit un lien mystérieux entre le son et la pensée, M. Becq de Fouquières cite les suivantes :

> Il n'a*v*ait pas d'en*f*er dans le *f*eu de sa *f*orge
>
> Un *f*rais par*f*um sortait des tou*ff*es d'as*ph*odèles.

Il est facile de citer des vers analogues qui deviennent absolument ridicules si on attribue un sens quelconque à cette allitération :

> Mon *f*ils? — *Ph*èdre peut seule expliquer ce mystère.
>
> Et *Ph*èdre di*ff*érait à le *f*aire punir.
>
> *F*aut-il que sur le *f*ront d'un pro*f*ane adultère...?
>
> Et l'on *v*eut qu'Hippolyte, épris d'un *f*eu pro*f*ane...
>
> Par quels a*ff*reux serments *f*aut-il *v*ous rassurer?
>
> Dans le *f*ond des *f*orêts *v*otre image me suit.
>
> Ma sœur du *f*ils *f*atal eût armé *v*otre main.
>
> Ont allumé le *f*eu *f*atal à tout mon sang.
>
> Je serai de*v*ant lui trop *f*acile à con*f*ondre.
>
> *(Phèdre.)*

Il en est de même des assonances. On dit que le vers suivant, par la répétition du son *a*, représente « la pureté d'âme de Junie » :

> De gr*â*ce, *a*pprenez-m*oi*, Seigneur, mes *a*tent*a*ts.

La pureté d'âme est aussi bien exprimée dans cette phrase, où ne dominent pas les sons clairs :

> Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Cette allitération de l'*a* est d'ailleurs un peu partout, par exemple dans ce vers peu virginal :

Et l'*a*v*a*re *A*chéron ne l*â*che point sa pr*oi*e (1).

Nous pensons que ces exemples suffisent à montrer que les allitérations et les assonances n'ont pas de signification précise et que, là où elles existent, il est souvent difficile de leur en donner une sans enlever au vers sa dignité et sa poésie. Supposez que dans le vers suivant l'aspirée soit appropriée à l'idée de *f*uite et vous aurez un alexandrin indigne d'un écolier :

*F*ait *f*uir de*v*ant mes yeux ma *f*amille éplorée.

Il y a donc une erreur fondamentale à dire que les lettres « ont un caractère musical personnel » (p. 241) ; chaque lettre a bien un son spécial ; mais ce son ne devient *quelquefois* imitatif que grâce à l'idée qui lui est attachée. Il y a là, pour la poésie, une différence capitale avec l'art musical. Voici trois vers contenant les mêmes allitérations :

1º Pour qui *s*ont *c*es *s*erpents qui *s*ifflent *s*ur nos têtes ?

2º Où le *s*ilen*c*e dort *s*ur le velours des mou*ss*es.

3º De *c*e *s*acré soleil dont je *s*uis de*sc*endue.

Pourquoi l'allitération de l'*s* produit-elle un sifflement dans le premier vers ? — Parce qu'il s'agit de *serpents*. Pourquoi un effet de douceur dans le second ? — Parce qu'il s'agit de *velours* et de silence. Pourquoi passe-t-elle inaperçue dans le dernier ? — Parce que le sens ne comporte ici aucune harmonie. La même lettre change donc de valeur selon le

(1) Cf. le vers de Virgile :

Pascitur in magna Sila formosa juvenca.

sens du vers; l'effet imitatif n'est qu'une création arbitraire, une projection de la pensée. Quand il s'agit de vers célèbres et très beaux, dont les moindres nuances ont été fixées par les traditions de l'art dramatique, on est tellement habitué à associer tels sons à telles idées, qu'on les croit nécessairement unis les uns aux autres; on n'imagine pas qu'on ait pu exprimer les mêmes sentiments avec d'autres vocables. C'est là une illusion de la routine fortifiée par l'admiration. Ainsi ceux qui s'aiment croient avoir été créés l'un pour l'autre. La pensée attribue une réalité à son reflet et s'étonne de son propre ouvrage.

Il en est tout autrement en musique. Les moyens d'imitation n'ont qu'une souplesse relative permettant de les plier à des effets différents. Aussi sceptique que l'on soit à l'égard de la musique descriptive, on est bien obligé de reconnaître que chaque instrument a sa voix et son timbre distincts de la pensée mélodique; il est impossible d'altérer le caractère de cet instrument, et, cela va sans dire, de ne pas le faire entendre lorsqu'on l'emploie. Jouez la même mélodie sur deux instruments différents, vous aurez deux idées différentes. Berlioz en a donné un exemple célèbre dans sa *Symphonie fantastique*, où, après avoir fait jouer le *motif de la femme aimée* par les violons, il l' « encanaille » en la faisant jouer par la petite clarinette en *mi bémol*. Ici, les moyens d'imitation ont une valeur propre, indépendante de l'objet imité. En poésie, c'est la pensée qui crée le caractère de l'instrument employé; en musique, c'est l'instrument employé qui crée le caractère de la pensée.

⁂

La plupart de ceux qui font des *Traités de versification*, moins intransigeants que M. Becq de Fouquières, ad-

mettent l'harmonie imitative, non plus comme une règle générale dont l'emploi doit être continu, mais comme un des nombreux procédés dont dispose l'écrivain et qu'il emploie exceptionnellement en vue de certains effets de détail. Sous cette forme atténuée, le principe n'en est pas moins mauvais. Là encore, il y a erreur de la part des poètes et surtout illusion de la part des critiques. Comme exemple des aberrations que cette idée a parfois provoquées, on peut citer la remarque de l'abbé Batteux sur ce vers des *Animaux malades de la peste :*

..... J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant...

« *Souvenance*, dit le bon abbé, est un mot *qui se prononce moitié du nez et qu'on ne trouve pas mal dans la bouche d'un âne.* » Il faut se garder de faire rejaillir sur les poètes la sottise de ceux qui les ont commentés. « Quand *l'imitation* demande de la rudesse dans les sons, dit Louis Racine, nos bons poètes savent *appeler les consonnes à leur secours* et dire, pour dépeindre un monstre :

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Le *p* ne se prononçant pas dans *indomptable*, il ne reste, pour peindre le monstre dans le premier vers, que les dentales *t* et *d* répétées, il est vrai, plusieurs fois, l'*r* de dragon et le *p* de *impétueux* (ces deux dernières lettres n'ayant, par elles-mêmes, rien de bien rude et pouvant aussi bien marquer un effet de douceur). Voir là l'image d'un monstre épouvantable, c'est avoir la sensibilité bien délicate.

« Tout le monde, ajoute-t-on, a admiré cet hémistiche :

L'essieu crie et se rompt... »

Est-ce le bruit de l'essieu qui est représenté ici ? Par quoi l'est-il ? Est-ce par le son de l'*i* dans *crie ?* Mais cette voyelle se trouve placée entre deux sons voilés et sourds, *ieu* et *om*, qu'on va être bien embarrassé d'expliquer ; il est étrange que le poète, voulant mettre une voyelle en relief, l'ait placée entre des sons qui contrarient son effet et empêchent l'attention de s'y porter. L'harmonie imitative est-elle dans les *s* de *essieu* et de *se*, dans les *r* de *crie* et de *rompt ?* Il est difficile de le croire ; d'abord, dans *crie* et *rompt*, les *r* sont dominés par les syllabes qui les suivent ; l'oreille retient surtout l'impression d'une voyelle (*i*) et d'une diphthongue (*om*), et perçoit faiblement les deux consonnes, séparées, d'ailleurs, par deux mots, *te se*, qui atténuent encore leur valeur. Il ne reste donc que les *ss* pour peindre le « cri » de l'essieu. Mais l'emploi des sifflantes, s'il était voulu, serait-il ici bien juste ? *Siffler* est-il la même chose que *crier ?* Nous voilà obligés de reconnaître que Racine est un artiste bien superficiel et peu exact, procédant par à peu près et ne distinguant pas les nuances du son. Dira-t-on, enfin, que l'harmonie réside dans l'emploi des monosyllabes *crie* et *se rompt*, et que ces petits mots ont quelque chose de sec, de soudain, de cassant ? J'ai déjà cité un vers composé uniquement de monosyllabes, et qui, pourtant, doit laisser une impression d'assurance, de fermeté sereine, de possession entière et inébranlable de soi-même :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Les monosyllabes ne jouent, à vrai dire, aucun rôle, puisque la diction les fond dans un ensemble harmonieux ; ils ne comptent que s'ils sont séparés par des virgules. Je cherche vainement en quoi cet hémistiche mérite les éloges de Louis Racine, de M. Quicherat et de « tout le monde ». Je doute, enfin, qu'on serve la gloire de l'auteur de

Phèdre en supposant que dans une situation si pathétique, au milieu des larmes, du désespoir, des remords cuisants, il ait songé à peindre le bruit d'un essieu qui se rompt.

La plupart des exemples d'harmonie imitative habituellement donnés paraissent aussi contestables. La Harpe admire beaucoup ces vers des *Saisons :*

> Neptune a soulevé les plaines turbulentes;
> La mer tombe et bondit sur ses rives tremblantes;
> Elle remonte, gronde, et ses coups redoublés
> Font retentir l'abîme et les monts ébranlés.

« *La mer tombe et bondit... Elle remonte, gronde!* ajoute l'auteur du *Lycée* avec ravissement. Ces deux hémistiches ne font-ils pas entendre le bruit des flots qui heurtent le rivage ou qui sont refoulés vers la haute mer? » Cette assonance *om*, *ou*, *om*, *ou*, est sourde et lourde ; elle affecte désagréablement l'oreille et répugne à toute image d'une mer déchaînée ; au lieu de chercher à peindre le *mouvement* désordonné de la tempête (ce qui eût été si facile par une distribution inégale des accents rythmiques), l'auteur a préféré tenter une imitation du *bruit;* mais les sons qu'il a choisis sont au moins inexacts, et la répétition de ces *ou* ne nous fait imaginer qu'une chute pénible, gauche, monotone, sans grandeur et sans beauté. Reconnaître dans cette poésie la voix de l'Océan, c'est avoir une faible idée de l'Océan et de la poésie. La vraie place des *ou*, *ou*, est dans les contes de Perrault, quand il est question du loup.

M. Quicherat, qui, dans son *Traité de versification française* (chap. XIII), souscrit aux éloges qu'ont obtenus les vers précédents, en cite lui-même dont le choix n'est pas plus heureux. « Boileau, dit-il, est peut-être l'auteur qui a su le mieux tirer de notre poésie les effets qu'elle

avoue. » Pour justifier cette appréciation, il donne les exemples suivants :

> Quoi ! dit-elle d'un ton qui fit trembler les vitres...
> Délivre les vaisseaux, des Syrtes les arrachent...
> Du lugubre instrument font crier les ressorts...
> De l'antre redouté les soupiraux gémirent ..

Il est difficile de discuter les sensations du critique que ces vers ont si vivement impressionné. Si son oreille croit entendre des bruits terribles et sauvages, des cris lugubres, des plaintes déchirantes là où la nôtre n'entend qu'une faible musique, comment lui prouver que son oreille a tort ? Bornons-nous à constater que les mots sont de commodes instruments auxquels l'imagination fait exprimer tout ce qu'on veut. Un peu plus loin, M. Quicherat va jusqu'à dire : « Delille imite ainsi le bruit du canon :

> Et le bronze et l'airain tonnant dans les combats.

Ici le critique nous fait sourire autant que le poète. Les musiciens qui ont composé des fantaisies pour piano sur les batailles d'Austerlitz et de Solférino avaient au moins la ressource d'écrire des basses très accentuées, soulignées d'un triple *forte* et qui, frappées avec le poing ou le coude (peut-être même avec le pied par certains pianistes fanatiques), pouvaient donner et donnaient, en effet, l'impression d'un bruit redoutable. Mais croire qu'on peut représenter le bruit du canon avec ces cendres éteintes qu'on appelle les mots, c'est vraiment puéril (1).

(1) M. Émile Faguet (*Etudes littéraires sur le XIXe siècle*) parle ainsi de Victor Hugo : « Il a le sentiment du mot pris en soi comme son. Il sait que tel mot est sourd et *triste*, tel autre chantant et *gai;* que les voyelles ont leur physionomie et leurs caractères, que l'*o* est *large et triomphant*, que l'*u* est d'une *douceur pénétrante*... Il

Nous ne voulons pas multiplier ces détails. On peut opposer, d'ailleurs, des raisons d'ordre plus général à des idées qui touchent au principe même de la poésie. « Les musiciens, dit Wagner, qui veulent faire de la peinture en musique, s'exposent à composer des œuvres qui ne sont ni de la musique ni de la peinture. » Il en est de même des poètes qui veulent faire de la musique.

sait combiner les consonnes rudes et les rimes *sèches* pour donner l'*impression d'une œuvre haineuse et méchante*, etc... » Je repousse absolument de telles idées (accompagnées d'ailleurs d'exemples insuffisants et discutables), et je crois qu'il y a plutôt illusion de la part du critique qu'erreur de la part du poète. C'est à la première opinion que j'ose m'arrêter dans le cas suivant. M. Faguet rapproche d'un passage de V. Hugo les deux vers de La Fontaine :

> L'insecte du comb*a*t se retire avec gl*oi*re;
> Comme il sonn*a* la charge, il sonne la vict*oi*re.

Il trouve que ce « concours de voyelles et de diphthongues au son large et plein donne sa valeur à un chant de gloire. » Cette remarque est inadmissible pour deux raisons. D'abord, l'*a* de comb*a*t n'aurait de valeur importante pour l'oreille que si le vers était coupé après la sixième syllabe. Or, il n'en est rien. On ne dit pas : *L'insecte du combat*, mais bien : *l'insecte* | , *du combat se retire avec gloire*, si bien que la voix se porte d'abord sur la deuxième syllabe d'*insecte*, et glisse sur tout le reste en s'arrêtant tout au plus sur la dernière syllabe tonique de *retire* et de *gloire*. Il en résulte que l'*a* de *combat* passe presque inaperçu. Quant au son nazillard *oi*, si on veut absolument chercher sa valeur symbolique, j'y verrai volontiers, en y mettant de la complaisance, une imitation du cri de l'oie ou du canard.

M. Théodore de Banville (*Petit traité de versification française*) doit être ajouté à la liste déjà si longue des partisans superstitieux de l'harmonie imitative. Il parle de mots « capitonnés », « solides », que sais-je encore? *Citadelle* lui paraît une impression « terrible ». M. J. Weber (*Illusions musicales*, p. 179) observe spirituellement que « le mot *citadelle* n'est terrible que par le sens; autrement, le mot *mortadelle* serait plus terrible encore s'il ne désignait une espèce de charcuterie ».

La poésie est bien une « imitation », comme dit Aristote; mais elle n'imite que des idées, et l'exacte correspondance des mots avec les idées n'implique aucune ressemblance matérielle avec l'*objet* de ces idées. Nous parlons bien souvent de la musique des vers ; mais cette impression est limitée au sentiment du rythme et à celui de certains effets exceptionnels dont le poète ne peut abuser sans sortir des lois de son art et sans s'amoindrir. La poésie est aussi étrangère aux combinaisons imitatives du son qu'à celles de la couleur ou des formes. Elle a pour domaine le monde intérieur. Si nous parlons quelquefois d'un poème comme d'un tableau ou d'une œuvre musicale, c'est par une pure association d'idées, grâce à une confusion, — toute naturelle, d'ailleurs, — entre les objets eux-mêmes et les idées qu'ils provoquent dans notre esprit. La poésie représente les idées que nous avons à propos des choses, mais non les choses elles-mêmes; à la musique est réservée l'imitation directe de la réalité. Envisagée au point de vue imitatif, la littérature n'a aucun sens; quand on demande à Hamlet ce qu'il lit, il peut répondre : « des mots ! des mots ! »; des mots, c'est-à-dire des sons sans lien naturel avec les objets, « une manière de frapper l'air » (Fénelon). Le poète ne nous fait connaître le monde sensible qu'indirectement, en évoquant dans notre esprit, au moyen de signes, l'idée de certaines impressions. Là est précisément la force du poète. Indépendant de la matière, il en domine toutes les formes. Son domaine est universel, étant celui de la pensée, c'est-à-dire de tous les phénomènes psychologiques ; sa langue ne l'est pas, puisqu'elle est fondée sur la convention. Les arts plastiques, au contraire, ont un domaine restreint, à cause de leur précision même, mais une langue universelle, puisque les éléments en sont empruntés au monde réel. Il y a bien des cas où on mêle à la poésie des éléments d'ordre général, tels que le choix d'un mouvement,

d'un registre pour la voix, de timbres particuliers et, parfois, de certains intervalles ; mais c'est là un art spécial, distinct de celui du poète : c'est l'art du comédien. Une déclamation habile, traitant la voix comme un instrument, peut arriver, dans une certaine mesure, à nous donner l'impression directe des choses ; mais alors, à l'œuvre poétique s'ajoute une œuvre différente et toute nouvelle. Le langage artificiel de la poésie est *abstrait* (*sauf les réserves qui seront faites plus loin*) comme la pensée elle-même. En outre, il est analytique, tout appliqué par nature à suivre les nuances du sentiment ou de l'idée, tandis que le langage naturel est habituellement synthétique.

Le poète qui veut représenter avec des mots le cri des passions ou le bruit de l'Océan excède donc les limites de son art, et cesse d'être poète, comme celui-là cesserait d'être musicien qui, par une confusion inverse, négligerait de parler à notre oreille avec des instruments et voudrait intéresser la raison par des idées littéraires ou les yeux par des couleurs. Il y a là des limites qu'on ne peut franchir impunément, d'un côté comme de l'autre. Tous les arts ont pour point de départ et pour caractère propre une inexactitude systématique, telle que la couleur uniforme du marbre en sculpture, les surfaces planes et les dimensions de la toile en peinture, la présence d'êtres humains ou de chevaux dans les frises et les frontons des temples, etc. Lorsqu'ils s'écartent de cette inexactitude avouée et cherchent à sortir de la convention pour représenter la nature avec une fidélité matérielle, non seulement les arts n'ont plus d'originalité, puisqu'alors ils se confondent nécessairement les uns avec les autres, mais ils compromettent leur pouvoir expressif et perdent la vérité que l'illusion leur prêtait (1). Le poète qui a voulu *imiter* le mugis-

(1) On sait l'effet produit, en sculpture, par l'emploi du coloris

sement de la mer avec des sons ressemble au portraitiste qui, pour faire un nez, mettrait sur la toile un relief véritable. Il a été aussi peu artiste que ces sculpteurs du moyen âge qui peignaient en rose le visage de leurs vierges et donnaient une couleur terreuse à celui des ascètes. En cessant de me présenter des images purement idéales pour me donner une *reproduction* de l'objet, le poète perd le bénéfice de cette complaisance illimitée avec laquelle l'imagination prête aux vocables les sens les plus riches et leur associe le monde réel, lorsqu'elle n'est arrêtée et gênée par aucune sensation précise. Dès qu'on touche l'oreille avec des sons présentés comme une *traduction* de bruits extérieurs, l'imagination n'est plus libre ; elle se fixe sur ces onomatopées ; et comme elle ne trouve en elles qu'un écho insuffisant du monde physique, il en résulte que, sous prétexte de me montrer son habileté, l'écrivain n'a réussi qu'à m'avertir des lacunes de son art et à me prouver maladroitement son impuissance dans un domaine qui n'est pas le sien.

*
* *

L'harmonie imitative, selon nous, doit être cherchée seulement :

réaliste et l'imitation exacte. En parlant des statues coloriées et habillées qui se trouvent dans certaines églises d'Italie et d'Espagne, M. Taine dit que l'artiste, par de tels moyens, arrive à produire la répugnance, le dégoût, quelquefois l'horreur. (*Philosophie de l'art*, t. I, p. 28.) Les frères de Goncourt (*Journal*, t. I, pp. 95-96) ne connaissent pas « de mensonge plus effrayant de la vie » que les statues de cire; ils y voient un « plagiat sinistre de la nature ». L'harmonie imitative, sans provoquer une répulsion aussi forte, mérite le même mépris.

1° *Dans les langues rudimentaires* où des esprits à peine formés donnent une expression grossière à leur pensée.

Les enfants, les idiots, les malades, les fous, s'expriment par onomatopées. Joignons-y les sauvages. A l'origine, le langage des hommes primitifs, ne connaissant que la poésie orale, était rempli de sonorités expressives. Nous pouvons nous faire une idée de ce qu'a été cette première poésie d'après les sauvages actuels dont les récits sont pleins d'interjections et de *gestes vocaux*. Celle de l'homme civilisé, du poète qui écrit, aura-t-elle le même caractère ? L'analyse que M. Becq de Fouquières fait des vers de Phèdre s'appliquerait moins bien à la poésie de Racine qu'au langage d'un nègre du centre de l'Afrique. Dans sa forme élevée, le langage a pour but l'intelligibilité, non la sensation. Il peut même être considéré, tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, comme une conquête de la pensée sur tout ce qui est cri instinctif ou imitation. En accordant une valeur imitative aux sons dont le vers est composé, vous nous ramenez au langage des enfants et des barbares ; vous nous faites songer à celui des animaux. — A côté de ces expressions sauvages de la pensée, on peut mettre certains vers des primitifs, où l'assonance est le signe évident de la grossièreté du sens esthétique, par exemple certains coups de massue d'Ennius :

Multarum veterum legum Divumque hominumque ;

Un tel vers est à la poésie ce que la marche de l'hoplite pesamment armé est au vol de l'alouette.

2° *Dans la farce et dans la poésie comique.*

Précisément, parce qu'elle est une *excentricité*, l'harmonie imitative (ou bien la pratique de l'assonance et de l'allitération) trouve sa place dans la poésie qui s'écarte plus ou moins du style normal. C'est ainsi qu'Aristophane

a pu reproduire le coassement de la grenouille dans un poème célèbre (1), et le cri de certains oiseaux (*Oiseaux*, v. 228 et suiv.). Ainsi Rabelais aime à semer dans les discours de ses personnages des interjections dépourvues de sens, les *cza cza*, les *hé*, les *heu*, *heu*, les *hasch*, les *grenhemhach*, les *tarabin tarabas*, et tire de l'assonance et de l'allitération un des effets comiques de son style : *Je rime tant et plus*, dit Gargantua, *et en rimant souvent m'enrime* (I, XIII). Frère Jean des Entomeures est un « *vray moine*, *si oncques en feust depuis que le monde moynant moyna de moynerie* » (I. XXXVIII, *ibid.*). Il dit quelque part : *Service divin ? service du vin.* C'est avec un même esprit que maître Janotus, dans sa harangue, dit : « *Clocha clochabilis in clocherio clochando*, etc. » Dans le prologue de Pantagruel (liv. III), je rencontre ce jeu à chaque instant : *philosophe en vin*, *non en vain*. — *opiner en opinant*, etc. — Et dans le portrait de Diogène remuant son tonneau : « Il le *brouillait*, *barbouillait*, *hersait*, *versait*, *renversait*, *grattait*, *flattait*, *barattait*, *bastait*, *boutait*, *butait*, *tabustait*, *culebutait*, *trepait*, *trapait*, *trempait*, *timpait*, *triquotait*, *tripotait*, *chapotait*, *levait*, *lavait*, *clavait*, etc., etc... On peut comparer Aristophane (*Paix*. v. 339 et suiv., *Plutus*, v. 513-515) et Plaute (*Amph.* ,1, 10), à propos de l'accouchement d'Alcmène :

Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus ;
Ut subito, ut propere, et valide tonuit !

Je citerai encore les traits suivants :

(1) Voir aussi : *Acharniens* (v. 800 et suiv.). Aristophane parle d'un de ses prédécesseurs, Magnès, qui, dans ses comédies, *faisait entendre des bruits de toute espèce* (πάσας φωνὰς ἱείς. *Chev.*, v. 522, éd. Didot.) Ces quelques mots donnent la définition frappante d'un esprit et d'un style essentiellement comiques.

Aures date otiosas, at non in manum;
Has *volo volans vox vacuas* feriat.
(*Bacchis*, prol. 15.)

Bacchus bacchantes Bacchas misit *Bacchides*.
(*Ibid.*, v. 40.)

Reliquam dat operam ne sit *reliquum*
Poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum.
(*Truculentus*, prol. 15.)

Ita ego vestr*a* later*a* loris f*a*ci*a*m ut v*a*lide v*a*ri*a* sint;
Ut ne peristrom*a*t*a* quidem æque pict*a* sint c*a*mp*a*nic*a*,
Neque *A*lex*a*ndrin*a* bellu*a*t*a* conchyli*a*t*a* t*a*peti*a*.
(*Pseudolus*, II, 1, 166.)

Du Bartas a cru faire merveille et imiter le bruit du canon en répétant dans un vers bizarre la syllabe *ton : (Et le ton tonnant*, etc...) Il n'a pas vu qu'il tombait du style épique dans le style burlesque. Dans un poème très licencieux du XVIe siècle, *le banquet des Chambrières faict aux Estuves* (1), je retrouve cet emploi avec une tout autre intention :

Les filles se prirent à rire,
Et du *ton tonnant estonné*
Toutes trois *bouchèrent leur né*.

C'est, en effet, d'un autre bruit que celui du canon qu'il s'agit ici. Voilà le « ton tonnant » à sa vraie place.

On prête souvent à La Fontaine des intentions d'harmonie imitative. On lui fait un mérite d'avoir montré le grison qui se rue dans l'herbe,

Se vaut*rant*, *gra*ttant et *fr*ottant;

(1) V. le *Recueil des poésies françaises des XVe et XVIe siècles* par A. de Montaiglon (bibliothèque elzévirienne), tome II.

et d'avoir fait entendre Borée, qui « *s*iffle, *s*ouffle, *s*'enfle comme un ballon », ou le mulet qui « fait *s*onner *s*a *s*onnette ». On a raison ; mais ceux qui louent de tels vers oublient d'ajouter que La Fontaine *s'amusait* en les écrivant.

Favorisez ces *jeux* où mon esprit *s'amuse!...*

dit-il dans une de ses épîtres. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, un des acteurs de la troupe burlesque de Quince a pour rôle de rugir en *faisant* le lion, tandis que Bottom *fait* l'amoureux et prend une voix « extraordinairement petite et flûtée » pour *faire* Pyrame. La Fontaine, lui aussi, s'amuse quelquefois, et avec une grâce d'enfant, à *faire* le vent, à *faire* l'âne, etc.

Ainsi s'amuse Ovide à faire des *approximations* sur les grenouilles (met. VI, 376) :

Et quamvis *sub* | *âqua, sub* | *aquâ* maledicere tentant.

On a signalé d'assez nombreuses rimes d'hémistiches dans la poésie sérieuse des anciens ; mais ce sont en général des homophonies accidentelles à peine sensibles dans la signification de l'ensemble et dans le mouvement de la phrase. On peut leur attribuer parfois une intention plaisante. Je ne serais pas éloigné de voir une désinvolture gouailleuse et, si l'on peut dire, une sorte de scepticisme boulevardier dans ce vers d'Horace :

Ne tamen igno*res* quo sit romana loco *res*.

Mais ce sont là, même dans la poésie badine, de petites licences dont le goût use discrètement, sans y attacher d'importance.

On peut voir aussi le triomphe de l'assonance dans ces pièces burlesques dont tous les vers se terminent par la même syllabe, comme la réponse de Th. Gauthier à une

invitation à dîner (une centaine de vers ayant tous la finale *ton*). C'est une forme parfois piquante de la mystification (1).

3[e] *Dans la poésie réaliste.*

Comparons les formules suivantes, pour préciser un terme un peu vague. Shakespeare, en parlant d'un orage, s'exprime ainsi : « Les cataractes et les trombes du ciel *vomissent* leurs flots (*Le roi Lear*). » — « On entend la *meute rugissante* de la tempête (*La Tempête*). » Qu'y a-t-il dans ces images ? De simples associations *d'idées*. — Écoutons maintenant un réaliste :

Il tomb' de l'eau, *plic*, *ploc*, *plac*,
Il tomb' de l'eau plein mon sac (2).

Dans ces deux vers, l'image n'existe plus ; elle est remplacée par la sensation directe.

La Fontaine dit : Borée « *s'enfle comme un ballon* », ou « redouble ses *efforts* », ce qui est encore maintenir l'expression dans le domaine idéal. Le réaliste dit tout autrement :

V'lan! v'là le vent qui m'fiche eun' claque (3)!

Une conséquence de cette méthode est l'abandon des liaisons logiques du style. Dans une étude très fine, mais dont la vraie portée n'a pas été bien comprise par l'auteur lui-même, M. Scherer a reproché au style de Molière d'être « inorganique ». Cette critique est parfaitement fondée, car la comédie prenant ses personnages au cœur même de la

(1) Comme dans ce vers :

Oui, ce factionnaire est réactionnaire !

(2) Richepin (*Marche de pluie*, dans *La Chanson des Gueux*).
(3) *Ibid.*, *Le Rôdeur de Paris*.

réalité, leur fait parler le langage de la vraie nature et non celui de la raison. Or, le mot *nature*, quand il s'agit de style, est synonyme de désordre et d'incohérence. Le Réalisme renchérit sur cette tendance : il est *antiorganique* et répugne, en vertu même de sa méthode, à toute construction logique. Les phrases où il se montre vraiment fidèle à lui-même ne sont pas celles qui reposent sur une synthèse, mais celles qui remplacent le dessin ordonné par les taches de couleur, l'acte de l'intelligence par l'ébranlement nerveux. Il lui est d'ailleurs impossible de suivre jusqu'au bout son propre principe, et ses œuvres les plus hardies ne sont, en dépit des apparences, que des compromis timides dont l'orientation reste incertaine et où abondent les disparates.

4° *Dans l'argot ou le langage populaire* (1).

Whitney, opposant l'argot aux mots de convention, s'exprime ainsi : « Il y a des argots auxquels on peut sans honte trouver du charme ; un récit fait en argot est un *récit fait par une série de peintures*, au lieu d'une série de mots. » Beaucoup de termes d'argot sont, en effet, des onomatopées. Comparez la locution : avoir le *trac*, avec : avoir *peur*, avoir de l'*inquiétude ;* la première exprime un mouvement de l'instinct et reproduit le son qu'il provoque ou qui l'accompagne ; les autres n'expriment qu'une idée. Si l'on passe en revue la plupart des expressions populaires, — surtout dans les patois, — et si on les compare avec les expressions correspondantes du style de bon aloi, on pourra faire la même observation.

5° *Dans le langage où domine la préoccupation de faciliter l'œuvre de la mémoire.*

Les allitérations et les assonances sont, en effet, un excellent moyen d'aider l'auditeur à retenir certaines for-

(1) Dans ce qu'un connaisseur (cité plus haut) appelle *la gueulée populacière des termes propres.*

mules. C'est dans ce sentiment que paraissent avoir été rédigés un grand nombre de proverbes: *qui terre a guerre a. — Oignez vilain, il vous poindra; poignez vilain, il vous oindra. — Qui bâtit pâtit. — En un couvent souffle tout vent. — Qui croit guiller Guillot souvent Guillot le guille. — Charité oint, péché point. — Grand nau* (*navire*) *vaut grande eau. — L'œil du fermier vaut fumier. — Or est qui or vaut. — Qui sème en pleurs recueille en heur*, etc., etc. Les préceptes de l'école de Salerne sont formulés dans un langage semblable, rempli de vers léonins, dont l'emploi est assez fréquent aussi dans les hymnes de l'Église. Mais il est évident qu'ici les assonances et les allitérations sont étrangères à toute intention imitative. Elles sont un procédé mnémonique à l'usage des esprits simples, un moyen de serrer la pensée dans des locutions dont le but est de plaire par leur commodité, et parfois aussi de frapper par leur bizarrerie (1).

*
* *

Faut-il conclure de tout ce qui précède que, dans le genre sérieux, le poète ne doit point se préoccuper des *sons* qu'il emploie? Je suis persuadé du contraire; mais je crois que le travail du style a pour but d'éviter la musique et non de la trouver. Il faut, à ce sujet, rectifier dans le langage courant une confusion de mots reposant sur une confusion de choses.

La poésie, dit-on, est une musique. On attribue par exemple à Lamartine le mérite d'avoir écrit les vers les

(1) M. Herbert Spencer dit ingénieusement que le plaisir de la rime doit être attribué en partie à l'économie d'attention qui en résulte. (*Essais de morale, de science et d'esthétique*, p. 366 de la tr. Burdeau.)

plus musicaux de notre langue. Mais qu'entend-on par le mot *musique* en parlant ainsi ? On l'applique à un langage d'une sonorité pleine et *fondue*, où rien de saillant et de heurté ne donne des sensations trop vives ; on le fait synonyme de douceur soutenue, de consonance parfaite, de bercement voluptueux et prolongé. C'est là une idée superficielle et ridicule, une assimilation que l'art musical, à aucune de ses époques, n'a pu autoriser, et dont les analyses faites au début de cette étude doivent faire comprendre la fausseté. Est-ce que la musique a pour but d'endormir l'oreille par une sorte de ron-ron vaguement harmonieux ? N'a-t-elle pas un langage précis, approprié à des sujets déterminés ? Quelque opinion qu'on ait sur ce point, on nous accordera bien ceci : lorsque le musicien fait parler l'orchestre, il ne fond pas les voix de tous les instruments dans un ensemble consonant ; il fait entendre certains sons ou, pour mieux dire, des timbres choisis qui dominent les autres. Ici c'est le hautbois qui est mis en relief, plus loin les instruments à cordes, les cuivres, etc.; pas de musique sans la perception d'un timbre distinct. De même, on ne fait pas un tableau en fondant toutes les couleurs dans une teinte uniformément agréable à voir.

Or, comment le poète peut-il arriver à mettre un son en relief et à faire prédominer un timbre sur les autres ? En le répétant. Mais que produit cette répétition, sinon tout le contraire de la consonance parfaite et du bercement ?

Le poète ne peut répéter un son (seul moyen qu'il ait de le faire prédominer) sans blesser l'oreille. Quoiqu'il soit habituellement un si grand maître, Racine va nous en offrir des exemples :

Vous a-t-elle *forcé d'encenser ses* autels?
(*Phèdre*, I, 1.)

Qu'en quelque obscurité que le ciel l'ait fait naître.
(*Bérénice*, I, 5.)

*Qu*and vous ne me *quittez que pour quelque* moment.
(*Ibid.*, I, 5.)

Sauver de cet aff*ront mon nom* et ma mémoire.
(*Ibid.*, III, 1.)

*Sem*blent vous *demander* de *moment en moment.*
(*Ibid.*, IV, 7.)

Ar*sace*, rend*s-en grâce* à mon *s*eul dé*s*espoir.
(*Ibid.*, V, 2.)

Toutefois attendons que *son sort s'éclaircisse.*
(*Mithridate,* III, 6.)

Mon âme à tout *son sort s'é*tait abandonnée.
(*Ibid.*, III, 5.)

Quoi ! Je *puis* res*p*ire*r* *p*our la *première fois!*
(*Ibid.*, IV, 1.)

Ordonner de *son sort sans être instruit* du mien.
(*Ibid.*, IV, 3.)

Pourquoi d'un *an en*tier l'avons-nous différée?
(*Andromaque*.)

Ces quelques citations me permettent de dire que Racine a fait de mauvais vers toutes les fois qu'il a fait de la musique. Les lettres soulignées sont aux autres, dans ces vers, ce que tel instrument de l'orchestre, choisi par le musicien pour chanter une phrase ou peindre tel objet, est à ceux qui font l'accompagnement : ici, c'est une gutturale qui domine, là une dentale, plus loin une sifflante ou une nasale; et ces divers sons, précisément parce qu'ils donnent à l'oreille une sensation très distincte, constituent un commencement de langage musical. Il est inutile de prouver que l'effet produit est des plus fâcheux.

Mais ces empiètements sur le domaine musical ne sont qu'une exception et une négligence. En général, le poète

produit le plaisir de l'oreille en variant le plus possible — contrairement à l'opinion et aux conseils de M. Becq de Fouquières — les sons qu'il emploie. Examinons un instant ces vers de Lamartine :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

Avant même d'en faire l'analyse phonique, le lecteur qui se la récite à lui-même doit sentir que l'impression générale laissée par cette belle phrase est celle d'un ensemble harmonieux où toutes les voix sont *fondues* sans qu'aucune d'elles prédomine. Entrons un peu dans le détail. D'abord, tous les sons de ces vers ne sont pas perçus d'une manière égale. Dans une page citée plus haut, M. Guyau, distinguant les voyelles des consonnes, dit que les premières sont seulement entendues d'une façon très nette. Cette observation a besoin d'être complétée. Pour déterminer les sons principaux d'un vers, il faut tenir compte : 1° du sens ; 2° des accents toniques ; 3° des repos de la voix déterminés par la coupe de la phrase. Suivons ce programme dans l'analyse de notre exemple.

A vrai dire, dans ces premiers vers du *Lac*, il n'est guère de mot qui n'exprime une nuance importante de la pensée et qui, par conséquent, ne joue un rôle essentiel. Les deux premiers sons eux-mêmes, *ainsi*, doivent être appuyés, dans la diction, parce qu'ils traduisent l'idée de la tristesse réfléchie, de la mélancolie résignée, du sentiment qui se replie sur lui-même. Quant aux autres, *toujours — poussés — nouveaux — rivages*, chacun d'eux est évidemment plein de signification. Mais on peut dire que la voix glisse sur les particules qui, soudant l'une à

l'autre les diverses parties de la période, semblent avoir un rôle purement logique : *vers*, *de*, *dans*, *la*, *ne*, *un*. Ces mots-là comptent à peine, non pas parce qu'ils sont des monosyllabes (quelquefois c'est le monosyllabe qui attire à lui tout l'effort de la voix), mais parce que le sens est à côté d'eux, non en eux. Voilà donc, pour l'oreille, une première cause d'élimination ou de subordination dans les mots qu'elle perçoit.

Les *accents toniques* nous permettent d'établir une nouvelle distinction. L'accent tonique portant sur la dernière syllabe sonore de chaque mot, le premier vers doit être dit de la manière suivante :

> Ains*í* touj*oúrs* pouss*és* vers de nouve*aúx* riv*á*ges.

Les syllabes initiales des mots, sans être complètement atones, restent dans le pénombre parce qu'elles n'ont pas d'accent et sont comme absorbées par celles qui les suivent. Aussi le lecteur ne s'aperçoit-il pas qu'il y a dans ce premier vers une quadruple assonance (t*ou*j*ou*rs, p*ou*ssés, n*ou*veaux). De ces quatre sons répétés, il n'y en a qu'un seul que retienne l'oreille (la finale de toujours) parce qu'il est seul accentué. Les autres, étant placés dans les parties *mortes* des vocables (n'a-t-on pas dit que l'accent est la vie du mot ?), sont presque négligeables. Le bon sens, d'ailleurs, est d'accord ici avec les lois du langage. Comment admettre que, dans une pièce comme le *Lac*, le poète ait attaché une valeur à cette assonance, digne d'un conte pour les enfants : *ou ou ou ou!!* Il en est de même de l'allitération du *v* (*v*ers, nou*v*eaux, ri*v*ages), de celle de *t* et de celle de l'*n* (nui*t* é*t*ernelle empor*té* sans re*t*our) au deuxième vers. Ces consonnes ne sont, pour la voix, qu'un moyen d'attaquer les voyelles qui sont placées immédiatement après, et qui attirent à elles toute la sonorité du mot.

Passons aux *repos déterminés par la coupe de la phrase*. Ils sont peu nombreux ici. On peut, d'après le sens qui détermine le mouvement de la période, en établir un après *ainsi*, un après *rivages* et un autre après *retour* (les deux derniers vers enveloppant une idée unique et n'impliquant aucun arrêt), si bien que les sons *si*, *âges*, *our*, deviennent les plus sensibles de tout l'ensemble. Immédiatement après eux viennent les accents organiques du vers, ceux qui frappent la sixième et la douzième syllabe et qui, marquant le rythme fondamental, provoquent à la fois une petite élévation et un petit arrêt de la voix. Il est certain, par exemple, que la finale de *poussés* est plus sensible, à cause de sa place, que celle de *nouveaux*, quoique toutes deux aient l'accent tonique.

En résumé, dans la phrase citée plus haut :

1° Le son des mots qui ont peu de sens (article, préposition, etc...) est subordonné au son des mots qui en ont beaucoup (sujet, verbe, attribut);

2° Le son des syllabes dépourvues d'accent est subordonné au son des syllabes frappées de l'accent tonique ;

3° Le son de ces dernières est subordonné à celui des syllabes qui marquent un repos dans le vers ou dans la période.

Il suffit maintenant de jeter un regard sur cette phrase pour voir la variété des sons qui la composent; il suffit de la réciter pour voir que cette variété en fait tout le charme phonique. Les sons se neutralisent l'un par l'autre, tout timbre trop distinct est contrarié par un nouveau timbre, et ce système de compensation est l'opposé de quelque chose de musical. Ceux qui prononcent ce dernier mot à propos du style de Lamartine oublient ou ignorent ce qu'est la musique.

Nous pourrions examiner des vers de Racine (de bons vers, s'entend, car il y en a de mauvais) et faire la même démonstration. Ainsi, dans le suivant :

Mais tout dort : et l'armée, et les vents, et Neptune,

les sons qui affectent l'oreille et auprès desquels tout le reste s'efface, sont : *ort*, *ée*, *ents*, *une*. Du reste, en dehors de ces syllabes toniques, les autres présentent ici la même variété. Or, une suite de taches de couleur dont aucune n'est répétée, produit une sorte de brouillard grisâtre, et non un tableau.

D'ailleurs, la plupart des *Poétiques* s'accordent à dire que le poète doit chercher la variété des sons. C'est ce qu'entendent Boileau, lorsqu'il parle d'un « heureux choix de mots harmonieux », et Voltaire, quand il dit que « le mélange heureux des voyelles et des consonnes fait le charme de la versification ». Marmontel, après avoir cité des mots que Cicéron trouvait pleins de grâce et de douceur à cause des voyelles qui s'y trouvent répétées (*insipientem*, *iniquum*, *tricipitem*), ajoute que « cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les sons (1) ». De ce principe est venue l'habitude, érigée en loi, d'éviter la répétition des lettres et des mots à des intervalles trop courts, la consonance des hémistiches entre eux ou avec des rimes voisines, le retour des mêmes rimes masculines ou féminines dans une suite de vers. Les faits confirment la justesse de cette règle d'après laquelle semblent construits les plus beaux vers.

Les seuls effets légitimes, les seuls qui soient conformes à l'esprit de la poésie et qui aient en même temps une évidente réalité, sont ceux qui consistent dans le rythme. C'est ainsi que les grands poètes anciens comprenaient l'harmonie imitative, et c'est grâce à ce sentiment élevé qu'ils ont toujours eu du style que leurs ouvrages gardent encore pour nous toute leur valeur. Nous ne connaissons pas avec exactitude la prononciation de leur langue et le timbre des sons qu'ils employaient. Nous l'ignorons au moins pour le grec, malgré les indications que nous fournit

(1) *Éléments de littérature*, t. II, p. 209.

l'histoire des mots passés dans la langue latine, et de là dans les langues modernes; manque-t-il cependant quelque chose au plaisir que nous procure la lecture de l'*Iliade?* Un exemple fera sentir toute la distance qui sépare ces deux manières de comprendre les effets pittoresques du vers. Virgile, voulant peindre le galop d'une troupe de cavaliers, emploie cinq dactyles qui précipitent le mouvement du vers :

> Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

traduit ainsi par Delille :

> Tous les pieds des chevaux, qu'un même ordre rassemble,
> Vont montant, retombant et remontant ensemble.

Il n'y avait qu'un moyen de faire passer l'effet du vers latin dans la versification française : c'était de composer un vers, ou, mieux encore, une suite de plusieurs vers dans lesquels tous les accents rythmiques auraient été supprimés ; cette suppression, entraînant celle des *repos* de la voix, aurait donné nécessairement à la phrase poétique de la rapidité. Delille ne l'a pas entendu ainsi ; il a eu la maladresse de remplacer l'harmonie idéale du vers de Virgile par une harmonie matérielle ; et le résultat est grotesque. Virgile est le poète ; l'autre est le bousilleur.

*
* *

Pour conclure, je citerai ces paroles d'un philologue : Toute la dignité du langage est dans la pensée (1). Le

(1) Toutes les critiques qu'on peut faire à l'école dite des *décadents* se résument dans ce mot souvent cité : « L'homme pense sa parole avant de parler sa pensée. » (De Bonald.)

langage vraiment humain n'a commencé que là où le langage instinctif a cessé d'exprimer des sensations pour exprimer des idées, là où le cri et l'onomatopée ont été remplacés par le *signe*. Les vrais poètes sont ceux qui, d'une manière générale, ont vu dans les mots l'instrument et non la fin du génie. On n'écrit que pour être entendu. Tout mot doit être une clarté d'idée, et non une simple tache de couleur, un bruit, une secousse nerveuse. Ce culte superstitieux des vocables exotiques, rares, et le plus souvent inintelligibles, que l'on voit reparaître à certaines époques de l'histoire littéraire; ce souci exagéré du style qu'avaient les hellénisants et les pétrarquisants de la Renaissance et qui leur faisait croire, — idée saugrenue de du Bellay ! — que la langue, lorsqu'elle est parfaite, produit d'elle-même des écrivains parfaits; ce formalisme mièvre d'un André Chénier, qui va jusqu'à composer un vers entier avec des noms propres grecs n'offrant aucun sens à la raison (1), et étalés comme un vestiaire usé de mascarade orientale ; ces noms carthaginois, hindous, que sais-je encore? qui remplissent l'oreille en laissant l'esprit vide, et qui, de l'aveu d'un parnassien, font ressembler le travail du style à celui d'un Japonais jonglant avec des boules d'or et des poignards; enfin cette prétention de certains modernes à transporter sur le papier des sensations toutes vives; tout cela n'est qu'enfantillage. La vraie poésie n'est pas dans cette voie. Elle perd sa grandeur et sa noblesse à ce jeu où des arts opposés sont confondus. Le style vraiment poétique, c'est celui d'un Lamartine, toujours idéaliste, c'est celui d'un Musset, celui d'Hugo, c'est celui des classiques dont l'honneur est d'avoir fait du langage l'œuvre de la raison, d'avoir cru, comme Pascal, que « l'éloquence est une peinture de la pensée », et de n'avoir jamais fait passer les mots avant les choses.

(1) O Dionyse, Evan, Iacchus et Lénée! *(Bacchus.)*

Toutes les fois qu'il s'écarte de ce programme pour chercher à provoquer des sensations directes, l'écrivain compromet sa dignité de poète et d'être raisonnable ; sa seule excuse possible est le désir franchement avoué de parodier l'art véritable. Voir des effets d'assonance et d'allitération dans la poésie d'un Racine, c'est, par une illusion singulière, introduire dans l'œuvre du génie la grossièreté d'un jeu banal ou d'une farce ; c'est découronner la poésie. Quant au poète qui cultive volontairement l'onomatopée dans la poésie sérieuse, il rappelle le mime antique s'efforçant de reproduire par la parole une image des hommes ou des animaux et communément appelé de ces noms caractéristiques : *scurra*, *balatro*, *sannio*, *præstigiator*, *circulator*, *derisor*, *nugator* (1), c'est-à-dire, en un mot, *faiseur de grimaces*. Lorsqu'elle faisait de l'exactitude stricte et directe son but principal, l'imitation apparaissait aux anciens comme le principe du grotesque. Avec quel soin Cicéron et Quintilien distinguent le jeu de l'orateur de celui du comédien ! Plus encore que l'orateur, le poète qui abandonne le domaine de la pensée pour faire appel à certaines sensations devient un excentrique. C'est le bouffon de l'Atellane romaine, le *planipes* aimé de Trimalcion, opérant parfois dans les carrefours entre un acrobate et un avaleur de sabre.

(1) Grysar (*Der rœmische Mimus*).

CHAPITRE II

Le rythme du vers français.

« Symetrie und Rythmus sind nicht reale Momente des Kunstschoenen, sondern nur die aus der immanenten Idee der Ordnung entspringenden formalen Momente, welche zu den realen accessorish hinzu kommen. »

La symétrie et le rythme ne sont pas des éléments fournis à l'œuvre d'art par la réalité, ce sont des éléments *formels* résultant de l'idée d'ordre inhérente à l'intelligence, et venant s'ajouter par surcroît à la réalité.

(WESTPHAL, *Allgem. Theor. der Musikalisch. Rhythmik,* XLVIII.)

I

Nous devons maintenant examiner la question du rythme, trop souvent dénaturée comme la précédente, et non moins embrouillée, aussi bien par les confusions de mots et de choses auxquelles certains critiques se sont laissé entraîner. que par les prétentions irréalisables de quelques novateurs contemporains. Avant de chercher une

définition ou de rien dire qui ressemble à un système, observons et comparons quelques faits. Nous allons nous débarrasser d'une théorie, — suite naturelle et complément de celle qui vient d'être réfutée, — où reparaît, en ce qui concerne le rythme, l'inadmissible assimilation de la poésie et de la musique. Nous retrouvons là M. Becq de Fouquières, qui n'a certes pas créé cette nouvelle erreur, mais qui a mis à la soutenir le plus d'ingéniosité, d'abondance et de conviction. Dans son *Traité de versification française*, il a posé ce principe : « On doit affirmer qu'un vers quelconque n'est autre chose qu'une phrase musicale (1) ; » il a noté les rythmes poétiques et ramené toutes les modifications apportées au vers classique à des accélérations et à des diminutions de mouvement. Déjà, au commencement de ce siècle, un étranger, qui eut le mérite de voir un des premiers le rôle capital de l'accent tonique dans le vers français, Scoppa, écrivait : « Le pied poétique est une combinaison de syllabes, qui, dans le vers, représente à l'oreille une mesure musicale (2) ; c'est seulement dans le chant qu'on peut trouver et qu'on trouve la raison du vers (3)... La versification n'est qu'une copie de la musique (4). »

Cette thèse intéresse trop directement notre sujet pour que nous ne nous y arrêtions pas un instant. En voici d'abord un résumé (5).

(1) *Traité de versification française,* p. 181.

(2) *Les vrais principes de la Versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française, par Ant. Scoppa, Sicilien.* Paris, 1811, 3 vol., t. I, p. 208.

(3) *Ibid.*, p. 211.

(4) *Ibid.*, p. 229.

(5) Cf. à propos de Scoppa, Choron : *Rapport sur un ouvrage intitulé : Les vrais principes de la versification par Scoppa* (Paris, Didot, 1812). — On peut voir aussi un second ouvrage de Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le*
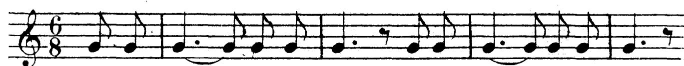
M. Becq de Fouquières est un théoricien qui, au lieu d'observer les faits, part d'une hypothèse d'ailleurs fort ingénieuse et bâtit sa maison en commençant par le haut. Il admet d'abord que le vers fondamental de toutes les langues peut être ramené à une unité de mesure qui est *le temps nécessaire à l'expiration* pour un homme normal placé dans des conditions normales. Le premier poète se demanda s'il n'existait pas, en dehors ou au dedans de lui-même, un moyen de mesurer sa parole qui ne fût pas une conception de son esprit; il le trouva dans le fonctionnement de l'appareil vocal. En parlant, nous chassons l'air de nos poumons; la durée du vers fut fixée par le temps nécessaire à cette expiration. La nécessité de s'arrêter pour respirer se produisant à des intervalles réguliers, la récitation parcourut des distances égales en des temps égaux. Ainsi, c'est la première de nos fonctions vitales, celle qui nous fait à la fois respirer et parler, qui règle l'expression oratoire de la pensée (1).

C'est le rythme vital qui bat la mesure selon laquelle notre parole vient d'un mouvement alternatif battre notre oreille (p. 19). Le phénomène de la respiration étant partout le même, le vers fondamental, dans toutes les langues, *doit avoir la même durée*, quel que soit le nombre de ses syllabes. Si l'usage d'un vers plus court ou plus long s'est établi, sa longueur doit être regardée comme

rapport de l'accent et du rythme (Paris, Didot, 1816), couronné par l'Institut en 1815. Dans cette dernière étude, l'abbé sicilien montre autant d'ardeur de conviction que M. Becq de Fouquières et se flatte d'établir une « démonstration évidente de ses principes pour toutes les personnes raisonnables » (p. 76), etc., etc.

(1) Cicéron avait déjà donné une même origine au rythme de la prose. Une idée semblable faisait écrire à Flaubert : « Les phrases mal faites ne résistent pas à l'épreuve de la lecture à haute voix ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. »

déduite de la même unité de mesure : elle en sera un multiple ou un sous-multiple. Dans leur hexamètre, les Grecs ont évalué la durée de l'expiration à 24 brèves; la durée de notre vers fondamental de douze syllabes est absolument la même que celle du vers antique. N'ayant que quatre accents rythmiques, il doit remplir quatre mesures. Chaque mesure étant le quart de la durée totale du vers, c'est-à-dire de vingt-quatre croches, contiendra six croches, et, tandis que l'hexamètre latin ou grec se battait à $\frac{2}{4}$, le vers français se battra à $\frac{6}{8}$:



Chacune de ces mesures peut être remplie diversement, selon la valeur des syllabes, un groupe de trois croches pouvant donner lieu, sans une altération du temps total, à des combinaisons diverses. Il en résulte que tout vers français se rattache à un *rythme musical général* qui dépend de la proportion de ses parties composantes, c'est-à-dire de ses éléments rythmiques, et possède, en outre, un *rythme musical particulier* qui dépend de la proportion des parties composant les éléments rythmiques, c'est-à-dire des syllabes. De là 36 notations possibles du vers classique (p. 188-193). Dans la notation ci-dessus, c'est grâce aux quatre syllabes accentuées, longues par position et équivalentes chacune à une noire pointée, que le vers remplit la durée de vingt-quatre croches. Il en résulte que le vers romantique, qui n'a que trois accents rythmiques au lieu de quatre,

Tantôt des bois, tantôt des monts, tantôt des mers,

est plus rapide que le vers classique. On peut déterminer la vitesse de chaque vers d'après le nombre de ses syllabes

et de ses temps rythmiques. Comme dans la musique ordinaire, on peut ici, après avoir fait choix de la mesure, déterminer la valeur de l'unité de temps et la faire égale à $\frac{1}{6}$. $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$, etc., de seconde. Il peut donc y avoir des poèmes à *mouvement* varié, lorsqu'on associe des vers d'inégale vitesse. La vitesse relative de chaque vers étant connue, il est facile de dresser un tableau de toutes les accélérations et de tous les retards que le poète peut introduire dans sa phrase, grâce aux diverses combinaisons du rythme (1).

Cette théorie du vers est une construction purement logique et *à priori*, à laquelle l'expérience ne peut donner aucun soutien. Il suffit de l'examen le plus rapide pour voir que M. Becq de Fouquières note les vers classique et romantique d'une façon tout arbitraire, afin que, soit par les abréviations qu'il croit voir dans le second, soit par les extensions qu'il introduit dans le premier, il arrive toujours à trouver un nombre de temps qui, conformément au principe admis, soit un multiple de 6. Il veut, en effet, que la longueur du vers soit déduite de la même unité de mesure. Tout son livre est suspendu à cette hypothèse, et les exemples cités par lui, au lieu d'être pris dans l'observation, sont arrangés et torturés d'après cette même hypothèse. Cette sorte de métaphysique faisant violence aux faits est tout juste l'opposé de la méthode qu'il convient de suivre dans l'étude du vers français.

(1) Quoiqu'il combatte les formules proposées par M. Becq de Fouquières, M. Guyau semble professer le même principe dans son étude sur l'*Esthétique du vers moderne*, puisqu'il admet l'assimilation du vers à la musique. « Toute parole émue, dit-il, devient rythmée et *musicale*. » Il déclare que « le langage rythmé du vers constitue bien *une musique*, » et qu' « avec ses douze notes qui se subdivisent en groupes de six, il forme une phrase de deux mesures ordinairement à $\frac{6}{8}$, parfois à $\frac{2}{4}$, souvent mixtes »; il va même jusqu'à donner une notation musicale nouvelle d'un vers de Racine, notation qui, quelle qu'elle soit, doit être repoussée, à cause de l'erreur fondamentale qu'elle implique.

Même en admettant le principe de la notation musicale, on ne pourrait accepter l'application que M. Becq de Fouquières en a faite. Accorder la même durée aux quatre accents du vers classique est contraire au bon sens. Qu'on essaie de réciter le vers 3-3-3-3 en observant la valeur des notes, on verra que ce morcellement en parties égales est intolérable. Tout au plus pourrait-on accorder aux accents placés à la troisième et à la neuvième syllabe la moitié de l'importance et de la durée accordée aux deux autres. Ils demandent simplement une articulation un peu plus forte et n'impliquent pas un si long arrêt. Quelle façon de déclamer s'accommoderait d'un autre système? Or, si l'on faisait cette légère diminution de temps imposée par l'évidence même, on troublerait la mesure de l'ensemble et toute la théorie s'évanouirait.

Si M. Becq de Fouquières multiplie ou exagère les accents du vers classique pour les besoins de sa cause, mettant des noires pointées, des notes liées et des soupirs là où il lui manque des syllabes pour arriver à son compte, il est en revanche trop peu libéral pour le vers romantique. Il n'accorde que trois accents au vers suivant :

Tantôt des bois, | tantôt des monts, | tantôt des mers,

et, par une conséquence de cette méthode qui établit les principes avant les faits au lieu de les en tirer, il ne tient aucun compte de l'accent tonique placé à la 6e syllabe, *tantôt*. Cet accent est de rigueur dans le vers. Il est possible que les poètes romantiques aient tort de le considérer comme une règle en faisant toujours coïncider la sixième syllabe du vers avec la fin d'un mot, mais cette pratique est constante et il y a de bonnes raisons pour la justifier. Or, l'accent tonique, de l'aveu même de M. Becq de Fouquières entraîne toujours une certaine durée du son. Il a certainement dans *tantôt* la même valeur que *mants*

dans : *lieux charmants où mon cœur*, etc... mais si on lui restitue l'importance à laquelle il a droit, on devra reconnaître que le vers romantique 4 - 4 - 4, avec ses trois accents rythmiques et l'accent tonique de la sixième syllabe, est, à l'inverse de ce que dit la théorie, sensiblement plus rapide que le vers classique avec ses deux accents rythmiques et les deux accents toniques de la troisième et de la neuvième syllabe.

Il est d'ailleurs impossible d'admettre ce qui est ici le principe général de la notation, à savoir le caractère *musical* de la durée attribuée aux parties du vers. En musique, la mesure du temps a une précision mathématique; dans le vers, elle n'en a point. Dans la récitation d'une même phrase, on peut insister plus ou moins sur les repos rythmiques, appuyer ou glisser sur les syllabes toniques, en un mot altérer le temps, sans que l'oreille en soit le moins du monde choquée. Le goût du lecteur règle cette distribution de la durée et peut se mouvoir sans inconvénient dans un champ assez large : il fait usage du *tempo rubato*, il établit des *points d'orgue*, il précipite ou ralentit le débit comme dans l'exécution d'une cadence *ad libitum*. En musique, ce serait insupportable; en poésie, c'est tout naturel. Alors que devient l'assimilation des deux rythmes? Scoppa, examinant l'objection et désirant y répondre, s'en tire par un acte de foi. D'abord, il essaie de montrer qu'il y a aussi dans le chant des suspensions peu déterminées, des notes sur lesquelles le chanteur peut s'arrêter plus ou moins longtemps; si quelquefois les silences et les retards sont permis dans la musique, pourquoi ne le seraient-ils pas dans la récitation des vers? Il imagine ensuite cette distinction vraiment curieuse : « L'image du rythme régulier et fondamental dans le vers reste toujours présente *à la mémoire*. Les temps du vers et leur force normale y sont si profondément gravés que, malgré leur *inexactitude extérieure*, ils ne souffrent

aucune altération *dans l'esprit*, ou, s'ils en souffrent, l'oreille s'efforce à les réparer autant que cela est en son pouvoir (p. 232.) » En ce cas, le déclamateur ressemble à un musicien qui, tout en manquant la mesure dans l'exécution, l'observerait *mentalement*, et s'en remettrait à l'oreille de ses auditeurs pour corriger toutes ses fautes ! Sentant la faiblesse de ces raisons, Scoppa avoue qu' « on est absurde de ne pas reconnaître la réalité sous prétexte qu'on ne peut pas l'expliquer », et répond à ceux qui ne partageraient pas son opinion : *Damnant quod non intelligunt!* M. Becq de Fouquières fait à peu près la même pétition de principe lorsqu'il affirme que « chaque mesure du vers *doit* être *mathématiquement* capable de six unités de temps ou de six croches » (p. 183). Je vois bien que c'est une conséquence de l'hypothèse à laquelle l'imagination du critique s'est abandonnée; mais je cherche vainement les faits qui peuvent la confirmer (1). Que si on distingue le rythme théorique du rythme réel, la mesure intérieure et normale, conservée par le sens intime, de la mesure extérieure suivie par la déclamation, j'avoue ne plus comprendre. Nous abandonnons ici le domaine de l'art pour entrer dans celui de la morale et de la casuistique.

Voici une nouvelle objection qui, à la rigueur, pourrait dispenser des autres. En musique, la mesure, qui est *mathématiquement* capable de 6 croches, est, mathématiquement aussi, capable de 12 doubles croches ou de 24 quadruples croches. Cette substitution est, on le sait, d'un usage constant. Or, si on assimile la poésie à la musique, on doit admettre dans la première comme dans

(1) Sur la différence du vers chanté et du vers lu ou simplement déclamé, voyez Rudolph Westphal, *Elemente des musikalischen Rythmus*, etc. (Iéna, 1862, § 15, 19 et 21), et un article du même : *Der Rythmus des gesungenen Verses*, dans l'*Allgemeine Musik Zeitung* du 15 juin 1888.

la seconde la possibilité de ces subdivisions. De même qu'on a remplacé dans la notation citée plus haut 3 croches par une noire pointée, on doit pouvoir remplacer les mêmes croches par leurs multiples. Il en résulterait un vers de 48 ou de 96 notes qui aurait, *sans altérer la durée normale de la mesure*, un nombre monstrueux de syllabes !

Il est impossible d'admettre que certains vers soient nécessairement plus rapides que d'autres. M. Becq de Fouquières cite des vers de 10 syllabes qui, théoriquement, devraient être très rapides (puisqu'ils n'ont que deux accents rythmiques) et qui, précisément, expriment la lassitude, la langueur :

> J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :
> N'est-ce point assez de tant de tristesse?

Il ajoute, il est vrai, que « par le choix de l'unité de temps, on peut, comme en musique, donner au décasyllabe le degré de lenteur ou de vitesse que l'on veut ». Mais alors, si on veut exprimer la lenteur, pourquoi choisir ce rythme? Le poète ressemblerait ici à un musicien qui, voulant exprimer une idée très grave née dans son esprit sous la forme d'un *adagio* et représentée par une série de mesures à 6/8 contenant chacune 6 croches, choisirait, pour traduire cette idée, le *prestissimo* à 3 temps, sauf à remplacer chaque croche par une blanche pointée tenant toute la mesure, de façon à retrouver dans le *prestissimo* le rythme de l'*adagio*. Si chaque vers a sa vitesse propre, pourquoi, par une telle altération, forcer en quelque sorte un vers rapide à exprimer la lenteur? « Le vers de huit syllabes, dit M. Becq de Fouquières, est un des plus vifs; il est la forme privilégiée de la poésie légère et du conte; le vers de sept syllabes, au contraire, a mieux convenu au style majestueux de l'ode. » Soit; mais l'un n'est vif et l'autre n'est majestueux qu'à la condition d'exprimer des

idées auxquelles notre imagination peut associer des mouvements rapides ou des mouvements lents. Comment se fait-il que V. Hugo, auquel le critique reconnaît une oreille très musicale, et qui s'était proposé de faire parler à l'ode « le langage austère, consolant et religieux dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des ruines de l'athéisme et de l'anarchie », emploie constamment le vers de huit syllabes dans ses quatre premiers livres d'odes? Le vers de sept syllabes apparaît une fois au livre IVe, mais c'est justement pour exprimer des idées très vives (*chant du Tournoi*). Si chaque unité métrique a « son mouvement propre » (p. 329), il faut avouer que le même vers de huit syllabes a été bien souvent méconnu et plié à des usages irréfléchis. Au moyen âge, il a servi successivement pour la *Passion du Christ* et le *Roman de Renart*, pour la *Vie de saint Léger* et la *Farce de Patelin;* on le trouve dans les pièces de Ronsard, de Baïf et de Belleau sur les *Roses*, sur *Amour picqué d'une mouche à miel*, dans l'ode de Malherbe sur l'*Attentat commis en la personne de Henri-le-Grand*, dans tel poème enflammé des *Châtiments* (le Manteau impérial). Quant au vers de sept syllabes, l'emploi qu'on en fait permet aussi peu de croire qu'il ait un mouvement « propre » : Alain Chartier, Ch. d'Orléans, du Bellay, Malherbe, La Fontaine, Chaulieu, Rousseau, Hugo, lui ont fait tout dire. Il est dans le *Dict de la Pastoure*, dans l'*Ode au roi Henri,* dans le *Rat de ville et le rat des champs*. Ce sont là des rythmes indéterminés, des rythmes bons à tout faire, prenant le caractère de l'idée qu'ils contiennent comme une draperie prend le relief du corps qu'elle recouvre.

Enfin, est-il besoin de le rappeler? Notre versification est fondée sur autre chose qu'une division systématique de la durée. C'est une démonstration déjà faite (1) qu'elle

(1) Voir les deux ouvrages classiques de Gaston Paris : *Étude sur*

a ses racines dans la poésie latine et populaire du moyen âge, fondée sur l'accent tonique. Le vers de douze syllabes, loin d'être lié à une loi naturelle, n'est qu'une extension tardive du vers de dix syllabes, qui se trouve, à l'origine de la versification, dans toutes les langues romanes, et qui, lorsqu'il était accentué soit à la quatrième syllabe, soit à la sixième (comme dans *Girart de Roussillon*, *Parodie d'Audiguier*, etc.), présentait dans l'un de ses hémistiches une lacune qu'on songea plus tard à combler.

Nous pouvons reprendre ici l'observation qui a été faite dans un autre chapitre à propos des sons. C'est l'idée exprimée qui, seule, détermine la vitesse du rythme comme elle détermine le caractère imitatif du son. Là aussi, deux phénomènes inverses se produisent dans les deux arts. En musique, c'est la vitesse du rythme qui donne son caractère à la pensée; en poésie, c'est le caractère de la pensée qui détermine la vitesse du rythme. Dans la musique, le rythme a une existence propre et indépendante, un mouvement distinct et antérieur à toute expérience concrète; et lorsqu'on change le mouvement d'une phrase, on transforme complètement l'idée. Jouez le début de la sonate en *ut* dièze mineur avec un mouvement *presto*, vous aurez une nouvelle idée. Dans la poésie, c'est tout le contraire qui a lieu : lorsque la pensée change, c'est elle qui, par sa propre vertu, transforme le rythme. A l'opposé de la pensée musicale, qui est soumise aux mouvements, la pensée littéraire, maîtresse souveraine devant qui tout le reste est esclave, accélère et ralentit tour à tour le même mètre; elle impose son allure au rythme; c'est elle qui porte le vers et non le vers qui la porte. Elle crée la vitesse des mots absolument comme

le rôle de l'accent latin dans la langue française (Paris, 1862), et *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rythmique* (1866).

leur cohésion syntaxique. Il y aurait autant d'absurdité à choisir un rythme à cause de sa rapidité qu'à choisir telle forme de phrase sous prétexte que le lien logique des idées y est plus solide que dans telle autre. Mesurer le vers théoriquement sans s'occuper de la pensée, c'est mesurer une forme vide, un nombre, une abstraction. M. Becq de Fouquières a analysé non pas le vers français, mais je ne sais quel vers idéal impossible, le vers de l'avenir tout au plus, une conception pure de l'esprit déduite d'une hypothèse et analysée avec passion. Une telle étude est à celle du vers ce que l'étude des cercles et des triangles est à celle du monde vivant. Il y a bien des chances, d'ailleurs, pour qu'un phénomène de versification, qui n'est aperçu « ni du poète, ni du public », ne soit qu'une pure chimère.

***

D'ordinaire, quand on rapproche la musique de la poésie, on ne cherche pas, comme le critique précédent, à fixer le rythme fondamental et général du vers; on se borne à indiquer les éléments dont il se compose (sans se préoccuper de leur valeur totale), et on se borne à défendre l'analogie suivante: *le vers est formé par une succession régulière de syllabes accentuées et de syllabes atones, qui a pour équivalent, en musique, la succession régulière des temps forts et des temps faibles de la mesure.*

Si on croit que cette analogie précaire suffit à justifier l'assimilation des deux rythmes, on commet une erreur qu'il est facile de montrer. Elle consiste à croire que le rythme musical est simplement formé par *une succession de temps forts et de temps faibles*. Or, cette succession n'est que l'élément rudimentaire, et, si je puis dire, facultatif, du rythme musical. Ce dernier, en effet, comprend les éléments suivants qui concourent tous, mais avec une im-

portance très inégale, à établir cette division exacte de la durée qui est le privilège de la musique : 1° *le choix d'une unité de temps* (unité qui est tantôt une ronde, tantôt une blanche, tantôt une noire : ainsi, dans le groupe $\frac{2}{1}$, chaque temps vaut une ronde ; dans le groupe $\frac{2}{2}$, chaque temps vaut une blanche ; dans le groupe $\frac{2}{4}$, chaque temps vaut une noire, etc.) ; 2° *le groupement d'un certain nombre de valeurs correspondant à cette unité ;* on obtient ce groupement par la barre de mesure, qui distingue aussitôt les temps employés en temps *forts* et en temps *faibles ;* 3° *le membre de phrase* (appelé *incise* par Lussy et *kolon* par Westphal) ; 4° *la période ;* 5° *la strophe* ou système de périodes ; 6° *la symétrie de deux groupes de strophes ;* 7° enfin *la correspondance de deux ensembles formés par des groupes de strophes* (1). De ces divers éléments qu'on

(1) Si nous voulons avoir un équivalent de ce rythme, ce n'est pas à la poésie française, mais au lyrisme antique, qu'il faut songer. Une ode grecque comprend, en effet, les éléments suivants :

1° L'*unité de temps* (χρόνος) ;

2° Le *pied*, équivalent à notre *mesure* (genre *iambique* = mesure à 3 temps ; genre *dactylique* = mesure à 4 temps ; genre *péonique* = mesure à 5 temps) ;

3° Le *membre* (κῶλον, d'étendue variable et diversement constitué au point de vue de la prosodie) ;

4° Le *vers lyrique* (retrouvé par Bœckh, pouvant comprendre de 1 à 6 membres) ;

5° La *période* (signalée par Schmidt, appelée *périkope* par Christ) ;

6° La *strophe ;*

7° Enfin, la *triade* (strophe, antistrophe, épode) qui est l'invention capitale de Stésichore.

Ce sont comme des ondulations de plus en plus grandes qui naissent l'une de l'autre. Les lignes essentielles de cette organisation se retrouvent dans la musique moderne, depuis J.-S. Bach (exception faite de certaines œuvres dramatiques et récentes écrites dans un style libre), et cette conformité du lyrisme des Grecs avec celui de nos musiciens est un des faits les plus curieux de l'histoire de l'art.

doit distinguer dans le rythme d'une sonate, d'une symphonie ou d'une fugue, les moins importants sont les temps *forts* et les temps *faibles* de la mesure, car les musiciens ne les emploient pas toujours et semblent même parfois s'appliquer à les supprimer, à cause de la monotonie qu'ils produiraient ; les plus importants, au contraire, sont fournis par les divisions de la période, de la strophe et de tout l'ensemble ; ceux-là sont essentiels ; et c'est pour ce motif qu'en musique l'étude du rythme ne fait qu'un avec celle de la composition.

J'ai déjà donné plus haut l'analyse rythmique du début d'une sonate de Mozart. J'ajouterai ici, d'après Westphal, un exemple pour donner une idée précise de la vraie nature du rythme musical et pour montrer combien une

Phénomène singulier ! C'est pour mieux comprendre les chefs-d'œuvre de Bach, de Hændel et de Beethoven que Westphal s'est jeté avec passion dans l'étude d'un traité de métrique mutilé (découvert et publié en partie, à la fin du siècle dernier, par le Vénitien Morelli), composé par un disciple d'Aristote, Aristoxène ! De cette identité des formes de la poésie antique avec celles de la musique — et non de la poésie — moderne, il en a conclu qu'il fallait appliquer à l'analyse des œuvres de nos compositeurs la terminologie des anciens en ce qui concerne le rythme. Nous leur avons bien emprunté leur terminologie dans la doctrine grammaticale ; pourquoi ne leur prendrions-nous pas aussi celle de leur doctrine sur le rythme, si supérieure à la précédente ?

Certes, un élève du Conservatoire de Paris aurait quelque gêne à entendre dire que tel adagio de Beethoven (celui de la sonate op. 10, nº 1) est un *Canticum apolelymenon* ou *alloiostrophique*, et qu'il y a dans les fugues de Bach des *Systèmes distichiques* et *tetrastichiques*... Cette réforme de notre vocabulaire musical, réclamée par la vérité historique, ne pourra être imposée à l'usage que quand nos humanistes cesseront d'être étrangers, — au moins dans leur enseignement, — à l'art des musiciens modernes, et quand la Musique, considérée jusqu'ici comme chose d'agrément ou d'exception, aura pris dans les programmes philologiques de nos Universités le rang qui lui convient.

« succession de temps forts et de temps faibles » est infime et négligeable devant la richesse d'une construction mélodique.

Prenons l'arie n° 18 du Messie de Hændel. Nous pouvons constater d'abord qu'il est écrit avec une mesure à $\frac{12}{8}$; que l'idée principale commence *en levant*, par une anacruse, et présente la succession suivante : *une croche*, *une noire*, — *une croche*, *une noire*, — *une croche*, *une noire pointée*, etc., mais ce sont là les éléments *minima* qui concourent à la composition du rythme, et rien de plus ; ne pas regarder plus loin, c'est s'arrêter aux bagatelles de la porte et prendre les premiers degrés du temple pour le temple lui-même. Pour nous rendre compte du rythme de cette mélodie, nous devrons considérer des quantités de plus en plus grandes, qui se succèdent et s'enveloppent progressivement : 1° les deux premières mesures forment un petit ensemble à deux parties (*kola* ou *incises*, peu importe ici le nom), dont la liaison est bien marquée par les mots d'*antécédent* et de *conséquent :* c'est une *période*. 2° Les trois mesures suivantes présentent une nouvelle succession d'*antécédent* et de *conséquent* séparés par une mesure intermédiaire : c'est une *seconde période*, un peu plus étendue que la précédente. 3° La réunion de ces deux périodes forme un ensemble distinct et précis, une quantité rythmique (une *strophe*, pour parler comme le veut Westphal), qui, à son tour, va servir d'unité de mesure pour tout le reste de la composition, comme le lecteur pourra s'en convaincre en jetant les yeux sur le tableau suivant (1) :

(1) Chaque lettre représente un *membre de phrase*, chaque ligne de lettres une *période*.

Introduction instrumentale.		**a′** (+ **m** + **n′**) + **a′**
Première partie	Str. A.	**a′** + **b** **a′** (+ p′) + **c**
	Ant. A.	**a′** + **a** + **b′** **a** (+ p′) + **c**
	Str. B.	**a′** + **a′** + **d** **e** (+ q + r + s) + **f**
Intermède instrumental.		**a** + **b**
Deuxième partie	Str. A.	**a** + **b** **a** (+ p) + **c**
	Ant. A.	**a** + **a** + **b** **a** (+ p) + **c**
	Str. B.	**a** **a′** + ′ + **d** **e** (+ q + r + s) + **f**
	Ant. B.	**a′** + **a′** + **d** **e** (+ q + r + s) + **f**
Épilogue instrumental.		**a** (+ **m** + **n**) + **a′**

Cette analyse peut montrer que la composition tout entière a pour base rythmique essentielle la *strophe* composée de deux périodes à deux membres chacune (membres séparés quelquefois, mais régulièrement, par des idées intermédiaires), soit en tout *huit mesures*, qui sont la formule typique d'après laquelle tout le reste est construit. Cette formule mélodique ne reparaît pas moins d'une vingtaine de fois. Les lois de cette répétition représentent le rythme musical. Ce qui prouve bien que ce rythme est constitué ici par la coupe et la symétrie des phrases, c'est qu'à l'inverse de la poésie, où le vers disparaît dès que la succession régulière des temps forts et des temps faibles n'est plus observée, la construction de la mélodie de Hændel subsisterait toujours et présenterait le même aspect, alors que les membres de phrase principaux auraient la forme syncopée au lieu de l'accentuation ordinaire : nous retrouverions toujours une *strophe*, suivie d'autres *strophes*, et rien ne devrait être changé au tableau ci-dessus. J'ajoute que les fugues de Bach, les opéras de Mozart et la plus grande partie de la musique de Wagner lui-même, sont construits d'après un système analogue. Et maintenant, que le lecteur pense à un drame de Racine ou de Molière, à une fable de La Fontaine, à une épître de Voltaire, à une Nuit de Musset, à un poème de la *Légende des Siècles*, et qu'il mesure la distance !

Dira-t-on que, dans un poème littéraire, on peut aussi distinguer les *membres de phrase*, les *périodes*, les *strophes*, etc. ? Outre que cette division n'apparaît point partout et n'a jamais la régularité que nous venons de voir, on se heurtera toujours à cette différence qui suffit à séparer les deux arts : c'est que les divisions rythmiques de la poésie ne correspondent pas, comme celles de la musique, à des portions précises de la durée.

Le vers a pourtant quelque chose de musical. Il est un *commencement* de rythme musical *élémentaire*. La me-

sure musicale s'exprime par deux chiffres ($\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, etc...) ; le premier indiquant le nombre des temps, le deuxième la *valeur* de la note pour chacun de ces temps. Si on voulait exprimer la mesure poétique, on devrait employer seulement le premier de ces chiffres. L'œuvre du musicien qui met un vers en musique sera de trouver le second. Nous savons qu'il y a dans l'hexamètre quatre arsis que le bâton d'un chef d'orchestre pourrait marquer ; mais nul ne saurait dire le temps qui doit s'écouler entre ces arsis. Le rythme poétique est une transition entre la prose et le rythme musical.

On voit par là les nouvelles réserves qu'il faudrait opposer à l'antique classification des Beaux-Arts tant louée par Westphal et qui met la poésie à côté de la musique parmi les arts de la *durée*.

Cette assimilation est légitime en ce sens que la musique et la poésie ne représentent que des tableaux successifs ; mais quelle distance les sépare ! Le poète n'est pas maître de la durée ; il ne la connaît que par des nombres, c'est-à-dire des abstractions, sans savoir à quelle portion réelle du temps ces nombres correspondent ; alors même qu'il a l'air de la mesurer au moyen des accents rythmiques, cette mesure échappe à toute détermination précise ; au point de vue musical, sa marche ressemble, selon le mot de Schumann, à celle d'un homme ivre. Il fut un temps où, la poésie étant chantée, chaque syllabe avait une durée précise, non pas en vertu des lois du langage, mais en vertu d'une convention. Aujourd'hui nous n'avons ni le chant ni la quantité des syllabes. Ceux qui jugent le vers moderne comme M. Becq de Fouquières sont des contemporains d'Orphée égarés parmi nous. L'amour d'un passé d'ailleurs fort mal connu leur fait voir la musique là où il n'y a que les langes de son berceau. Quant à ceux dont j'ai parlé en dernier lieu, je crois avoir montré combien ils rabaissent le style musical en l'assimilant à celui du vers.

II

Envelopper trois choses absolument *distinctes* — je vais essayer de le montrer — dans une formule unique, comme cela se fait quelquefois, c'est commettre la plus fâcheuse et la plus naïve des erreurs.

Si l'on s'en tenait à la définition courante du rythme, on serait obligé de dire : *Il n'y a point de rythme dans la poésie moderne*.

Voici, en effet, la définition donnée par Aristoxène : Toutes les fois que nous avons l'impression d'un mouvement tel que sa *durée* se subdivise en parties où l'on reconnaît un ordre précis, nous disons qu'il y a là un rythme (1). En d'autres termes, le rythme existe toutes les fois qu'on a le sentiment du *retour d'une division de la durée* dans un mouvement quelconque. Or, nous l'avons déjà vu, il n'y pas dans un vers ou un système de vers de division de la durée; l'équidistance des syllabes accentuées n'a rien de réel; elle échappe à toute détermination.

Mais la définition classique d'Aristoxène, qui pouvait s'appliquer jadis à la musique et à la poésie des Grecs, n'est bonne, aujourd'hui que les deux arts ont divorcé, que pour la musique. Il y a en réalité trois rythmes, dont chacun, *en son genre*, est *parfait* pour l'oreille, mais qu'il

(1) V. Westphal, *Allgem. Theorie der musikalischen Rhytmik*, etc., Leipzig, 1880, p. 4, et *Elemente der musikalischen Rhythmus*, etc., p. 3. — Toutes les définitions classiques du rythme reproduisent plus ou moins la précédente. Voir celles que donne Gevaërt dans son *Histoire de la musique ancienne* (liv. III, chap. I).

faut bien se garder de confondre. Ici comme sur tant d'autres points, on a créé des malentendus en désignant par le même mot des modes d'expression qui n'ont rien de commun, Comparons les deux phrases suivantes :

1° Celui qui règne dans les *cieux* et de qui relèvent tous les *empires*, | à qui seul appartient la *gloire*, la *majesté* et l'*indépendance*, | est aussi le *seul* qui se glorifie de faire la *loi* aux *rois*, || et de leur donner, quand il lui plaît, de *grandes* et de *terribles leçons*.

2°

Celui qui met un *frein* à la fureur des *flots*
Sait aussi des mé*chants* arrêter les com*plots ;*
Soumis avec res*pect* à sa volonté *sainte*,
Je crains Dieu, cher *Abner*, et n'ai pas d'autre *crainte*.

Dans la phrase de Bossuet, les mots ne sont pas mis arbitrairement l'un à la suite de l'autre ; la période est construite : elle suit une gradation, s'élève à un point culminant, et a une conclusion ; ses quatre parties sont proportionnées l'une à l'autre : en un mot, elle a un rythme. *Considéré en lui-même, ce rythme est absolument parfait*, car il satisfait pleinement l'oreille et ne lui laisse l'impression d'aucune lacune ; comparé à celui des quatre vers de Racine et examiné au point de vue du vers, il nous apparaîtra au contraire comme extrêmement irrégulier. Dans chaque hémistiche et dans chaque vers, le nombre des syllabes est constant, alors que dans chaque partie de la période oratoire il est variable :

Celui qui règne dans les cieux (8 syllabes)
et de qui relèvent tous les empires (10),
à qui seul appartient la gloire (8),
la majesté et l'indépendance (9)
est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois (17)
et de leur donner, quand il lui plaît (9),
de grandes et de terribles leçons (10).

Il est impossible de donner à cette magnifique phrase la forme versifiée ; on peut même ajouter qu'en la revêtant elle devient très déplaisante : elle perd son ampleur, sa force, et paraît tout énervée. Certains critiques (M. Guyau entre autres) ont jugé intéressant de prendre quelques belles périodes dans les *Sermons* de Bossuet et les *Pensées* de Pascal, et de les présenter comme des strophes. Rien n'est odieux comme ces transcriptions ; de telles strophes semblent faites avec des vers de mirliton, et, chose curieuse, elles ne nous donnent même plus l'impression du rythme (1). Inversement, les vers de Racine nous paraîtraient intolérables si chacun d'eux avait un nombre arbitraire de

(1) Voyez, par exemple, ce passage de Bossuet, tiré du *Sermon sur la Passion* et ainsi disposé par M. Robert de Souza (*Le Rythme poétique,* p. 199) :

A la vue d'un tel excès de miséricorde,
Y aura-t-il quelque âme assez dure
Pour ne vouloir pas excuser
Tout ce qu'on nous a fait souffrir par faiblesse,
Pour ne vouloir pas pardonner
Tout ce qu'on nous a fait souffrir par malice?

Ah ! pardon, mes Frères, pardon,
Grâce, miséricorde, indulgence
En ce jour de rémission ;
Et que personne ne laisse passer ce jour
Sans avoir donné à Jésus
Quelque injure insigne,
Et pardonné pour l'amour de lui
Quelque offense capitale.

Dans ce prétendu *arrangement,* plus de grandeur, plus de force, plus de sublime ! tout devient plat et mesquin.

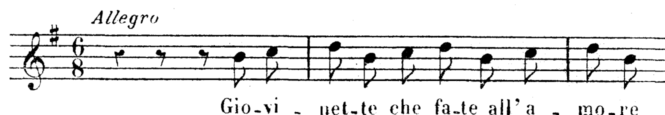
Les anciens connaissaient fort bien le rythme de la prose (créé par Thrasymaque de Chalcédoine, ou par Isocrate?), mais ils se gardaient de le confondre avec celui du vers. On a souvent cité ce mot d'Aristote : *ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή· ποίημα γὰρ ἔσται.* (Rhét., III, 8.)

syllabes. Le rythme de la prose est donc incompatible avec celui des vers. Ce sont deux rythmes différents.

Une distance égale sépare le rythme poétique du rythme musical. Ce qui nous charme dans l'un devient, au point de vue de la musique, une irrégularité inadmissible; ce qui constitue l'autre nous déplairait fort dans le premier. Prenons un exemple aussi favorable que possible à la doctrine qui voudrait les assimiler. Ce vers de *Don Juan :*

Giovin*é*tte, che f*á*tt(e) all' am*ó*re,

est très nettement rythmé, la 3ᵉ, la 6ᵉ et la 9ᵉ syllabe étant accentuées de façon à former trois anapestes. Mais comment les récitera-t-on? Sans parler de la faculté qu'aura la voix de s'arrêter sur les mots importants (*Giovinette*, *amore*) un peu plus que sur les autres, il est certain que le petit arrêt placé après *Giovinette* suffira pour donner au second anapeste une plus longue durée qu'au précédent. Le premier récitant venu, cela est de toute évidence, ne soumettra pas à un traitement égal toutes les parties du vers; et, malgré cela, l'impression du rythme subsistera. Voyez, au contraire, comme toutes les valeurs s'égalisent dans la notation de Mozart :



Bien qu'il eût pu traiter le texte tout autrement (cet exemple n'étant qu'un cas particulier), Mozart a conservé le mouvement anapestique, en plaçant aux temps forts les syllabes accentuées; mais il a décidé, comme c'était son rôle spécial de le faire, que chaque syllabe aurait la valeur d'un huitième de ronde, et qu'un groupe de six syllabes formerait par conséquent une mesure à $\frac{6}{8}$. Il devient im-

possible de restreindre ou d'étendre une partie quelconque de cette construction. Essayez maintenant, en déclamant le vers, de lui donner cette égalité et cette fixité : l'effet sera simplement burlesque. Ce sont donc encore deux rythmes différents. J'ajoute que dans cet *Air* de *Don Juan* on retrouve la division en périodes et en strophes comme dans la mélodie de Händel citée plus haut.

Chez les Grecs, où la poésie et la musique étaient étroitement unies, se moulaient l'une sur l'autre, reposaient sur une seule et même technique, on pouvait se servir d'un seul mot pour désigner une forme commune. Lorsqu'Aristoxène dit : ῥυθμός ἐστι τάξις χρόνων, il faut songer que le χρόνος désignait à la fois la valeur de la syllabe et celle de la note qui se superposait à elle ; mais aujourd'hui on ne peut plus appliquer les mots *temps* et *durée* à nos vers, où la quantité des syllabes ne joue aucun rôle ; en outre, la musique n'est plus l'humble servante de la poésie : elle emploie d'abord des subdivisions de la durée (telles que les doubles et triples croches) que s'interdisaient les anciens (1), et, comme nous le montrerons plus loin, elle est indépendante.

Ces distinctions bien établies et tout malentendu étant écarté, essayons de déterminer la valeur expressive du rythme poétique, constitué, comme nous l'avons dit, par l'égalité *numérique* des groupes de syllabes et par les accents qui avertissent l'oreille de cette égalité. Nous avons à examiner deux opinions opposées. Tandis qu'un philosophe assure que le rythme ne correspond à rien de réel, un autre philosophe affirme que le rythme est la loi de toute réalité.

(1) V. Westphal, *El. der musik. R.*, p. 29.

*
* *

Le premier avis est celui de tous les écrivains, prosateurs ou moralistes, qui ont montré contre la poésie une répugnance d'ailleurs suspecte : c'est celui de Pascal, de Fénelon, de Montesquieu, c'est celui de Mérimée disant que « les vers, en tout pays, sont ennemis du naturel (1) ». Mme de Staël sacrifie presque le langage rythmé à la poésie intérieure et libre du sentiment pur lorsqu'elle glisse, dans un éloge de la versification, cette réserve significative, que nos meilleurs « poètes lyriques, en France, sont peut-être nos grands prosateurs », et que « le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant la vraie poésie ». On connaît l'opinion de Ronsard sur « le trop de caquet » du vers de douze syllabes, appelé par H. Heyne un « cache-sottises ». Lamartine lui-même a osé écrire les lignes suivantes : « ... Sa nature était trop soudaine, trop profonde, trop sérieuse pour se prêter à ces formalités, à ces contours de la poésie écrite... Elle aimait mieux nos silences, l'un près de l'autre, *que ces jeux de l'esprit qui profanent l'âme plus qu'ils ne l'expriment.* »

Il n'est sans doute pas nécessaire de s'attacher à réfuter ces paradoxes contredits par tant de faits éclatants et où il ne faut voir que des boutades, simple objet de curiosité pour l'histoire littéraire. Si le langage rythmé répugne au naturel, comment expliquer son emploi général? Si ce n'est qu'un jeu frivole de l'esprit, une erreur de la raison et un mensonge, d'où vient qu'il nous « fiert d'une si

(1) *Portraits historiques et litt.* (art. sur *Cervantes*).

vive secousse »? Il n'est peut-être pas le langage des dieux; à coup sûr, il n'est pas le langage des fous.

Par un excès contraire, M. Spencer, tout enivré d'une découverte qu'est venu appuyer le témoignage de son ami Tyndall, soutient, dans ses *Premiers principes*, que le rythme est la loi commune de tout ce qui existe. Il s'attache d'abord, avec un luxe énorme d'exemples, à le montrer dans la nature inanimée. Il le voit partout. Le rythme est dans les voiles et les cordages du vaisseau qui s'animent lorsque la brise monte; il est dans les feuilles et les branches des arbres touchées par le vent; il est dans les petites vagues qui viennent expirer sur la rive des fleuves et dans le phénomène des marées; il est dans le brin d'herbe de la prairie qui s'incline sous les souffles de l'air, comme dans le rayon de lumière qui vient jusqu'à nous à travers les espaces; il est dans l'Infini du ciel où s'exécutent les révolutions des astres, comme dans l'évolution de l'organisme vivant, comme dans les états psychologiques eux-mêmes, partout, en un mot, où il y a « un conflit de forces qui ne se font pas équilibre ». S'élevant peu à peu à l'analyse des formes supérieures de la vie, le positiviste anglais aborde l'examen du langage, et s'efforce de montrer que ces diverses espèces de rythme, que caractérise l'expression esthétique et dans lesquelles on voit habituellement une combinaison d'*art*, ne sont qu'une extension du rythme universel. La poésie est une forme de discours dans laquelle l'énergie reparaît *régulièrement*, c'est-à-dire que « l'effort musculaire de la prononciation y présente des périodes bien tranchées d'intensité plus grande et d'intensité moins grande qui se compliquent d'autres périodes de même mature répondant à la succession des vers ». De même, le rythme musical est constitué par un accroissement et un décroissement alternatifs de l'effort musculaire. Or, il n'y a là rien d'artificiel. Il faut y voir « des formes plus intenses d'un

mouvement ondulatoire engendré habituellement par le sentiment lorsqu'il se décharge dans le corps ». *Pectus est quod poetas facit*, pourrait-on dire, en attachant à ce mot la rigueur d'une vérité physiologique. Ce qui montre bien que ces retours réguliers de l'énergie musculaire ne sont pas un caprice d'artiste, mais une œuvre de la nature, c'est qu'on les retrouve dans le langage ordinaire. Le langage nous offre, en effet, dans chaque phrase, des points d'insistance primaires et secondaires, et une cadence qui renferme une montée et une descente principales compliquées de montées et de descentes subordonnées. Ce phénomène n'est lui-même qu'une suite des effets visibles du sentiment. Tout le monde peut observer en soi comme chez les autres, à l'occasion d'un plaisir très vif ou d'une douleur extrême, un mouvement oscillatoire plus ou moins grand des membres. La douleur, ayant son origine dans un rythme corporel, manifeste presque toujours un rythme reconnaissable. Durant les heures où elle ne cesse jamais réellement, elle a ses variations d'intensité, ses accès de paroxysme ; puis, après les heures de souffrance, viennent des heures de bien-être relatif. La douleur morale nous présente aussi des ondes analogues ; de même le plaisir, etc...

En un mot, pour M. Spencer, le mouvement est partout, et le rythme est la loi du mouvement. C'est là une des vérités premières de la philosophie, comme la stabilité des lois de la nature, la permanence et la transformation des forces. Cette interminable et brillante succession de faits invoqués à l'appui de la théorie met parfois en doute si l'on est en présence d'un savant ou d'un poète. On voit reparaître la même idée dans l'*Essai sur la philosophie du style*, où il est dit que le « rythme n'est qu'une idéalisation du langage naturel de l'émotion ». Dans une étude qui n'a pas l'envergure de la précédente, mais qu'animent une imagination éclatante et un sens littéraire plein de déli-

catesse, M. Guyau (1) a repris la même thèse. « Selon nous, dit-il, le vers français n'est point artificiel, il a son origine *dans la nature de l'homme.* » Cette affirmation vague et bien peu compromettante se trouve éclairée par les lignes suivantes : « D'après les données de la physiologie, la langue rythmée du vers, qui a pour but d'exprimer avant tout des émotions, a elle-même l'émotion pour cause première. C'est un fait que, sous l'influence de sentiments puissants, nos gestes tendent à prendre une allure rythmée... Mêmes phénomènes dans les organes de la voix. La parole, par suite de l'excitation nerveuse, acquiert une force et un rythme appréciables : un orateur, en s'échauffant, introduit par degrés dans son discours la mesure et le *nombre* qui lui manquaient d'abord. Plus sa pensée devient puissante et riche, plus sa parole devient rythmée et musicale. *Le vers idéal est la forme que tend à prendre toute pensée émue.* »

Ces idées sont séduisantes à plus d'un titre. On retrouve dans la théorie du philosophe anglais ce large esprit de synthèse qui cherche à ramasser sous un même point de vue les traits épars du tableau de l'univers, à combler les lacunes qu'on croit voir d'habitude entre les diverses formes de la vie, à ramener à l'unité l'empirisme et le rationalisme. Le même lien qu'il a voulu établir entre la sensation et la pensée, M. Spencer veut l'établir entre la matière en mouvement, l'instinct et l'œuvre d'art. N'a-t-il pas déjà essayé de montrer que le chant n'était qu'une idéalisation du langage naturel? Mais les mêmes arguments qu'on a opposés à cette tentative de conciliation entre la pensée et la matière, l'art et l'instinct, on peut les reprendre ici à propos du rythme. C'est le cas particulier d'une méthode qui, pour satisfaire son goût d'unification, dénature légèrement les faits, en supprime quelques ca-

(1) *Esthétique du vers français.*

ractères pour les besoins d'une cause très hardie, et, en somme, se trouve incapable d'en rendre compte « En vain, a-t-on (1) objecté à M. Spencer, on multiplie les intermédiaires entre la nature brute et la nature pensante. A moins que le nombre n'en soit infini, ce qui est absurde, il y en aura un premier (intermédiaire), et, entre ce premier acte intellectuel, ce degré le plus bas de l'intelligence, et l'absence d'intelligence, l'intervalle subsistera, infranchissable. » On pourrait opposer ce même argument à la prétention de réunir le mouvement du monde matériel au rythme esthétique (au moins celui de l'art musical). Dans la nature, il y a bien des ondulations, des temps forts et des temps faibles, mais je ne vois rien, — sauf les battements du cœur peut-être, — qui puisse donner l'idée d'un rythme parfait. C'est une ébauche incohérente et grossière, rien de plus; nulle part on ne trouve cette exacte division de la durée sans laquelle il n'y a qu'indétermination (2). Or, le bon sens ne permet pas de dire que sans l'intervention d'un principe supérieur l'ordre est produit par le désordre. M. Spencer se tire d'affaire et supprime la difficulté en disant qu'il y a *idéalisation*. C'est un mot commode; mais ce n'est qu'un mot.

On peut d'ailleurs contester l'exactitude d'un fait essentiel qui sert de base à la théorie. Certes, on comprend que l'idée de considérer le rythme comme naturellement issu de l'émotion ait séduit certains esprits amis des beaux-arts. Cette idée tend à exalter la poésie et à la mettre à l'abri de tout scepticisme railleur, en lui donnant un caractère quasi-scientifique. Dans cette hypothèse, le vers n'est plus une œuvre factice, un jeu suspect aux hommes de raison, mais un phénomène qui n'a plus besoin d'être défendu; c'est une loi nécessaire, non une fantaisie

(1) M. Burdeau, dans la préface de sa traduction.
(2) Voyez R. Westphal (*Elem. d. musik. Rhythmus*, I, § II).

passagère et plus ou moins heureuse, qui a fait de l'homme un poète. Mais cette explication n'est qu'une chimère. En réalité, l'émotion produit des mouvements qui sont le contraire du rythme ; les accents qu'elle fait naître dans le langage sont placés d'une manière très inégale. Qui dit émotion dit ébranlement nerveux, mouvement de l'âme, surprise et secousse de l'organisme : or, tout cela est l'opposé de la symétrie et de la régularité. Celui qui « balance sa parole sur le rythme d'or », le poète, ce n'est pas l'amant véritable, esclave de sa passion, exposé perpétuellement à tous les écarts de la sensibilité; c'est l'amant littérateur, l'amant transformé, celui qui est guéri ou heureux, et qui joue un rôle. Gœthe n'eût pas composé des élégies dans les bras d'une maîtresse italienne s'il avait eu au cœur la flamme toujours inquiète de la vraie passion. « Parler en vers, écrit M. Guyau, c'est déjà dire par la seule cadence de son langage : je souffre trop pour m'exprimer dans la langue ordinaire. » C'est là une grande erreur. Parler en vers, c'est dire : je ne souffre plus ; tout s'est apaisé en moi. L'habitude constante des grands musiciens montre bien qu'il y a incompatibilité entre le rythme et la vraie passion. Que font les Berlioz, les Schumann, les Wagner lorsqu'ils veulent exprimer une grande émotion ? Ils suppriment les accents ordinaires de la mesure ; ils multiplient les syncopes, ils combinent des groupes ternaires avec des groupes binaires ; en un mot, ils s'ingénient par tous les moyens possibles à briser le rythme (1). Pourquoi la musique italienne a-t-elle été jugée insuffisante pour traduire l'émotion ? Les coupes si régulières de l'accompagnement n'y font-elles pas le rythme trop marqué ? Les formes rythmiques ne choquent point

(1) Je n'ai pas besoin de dire que je prends ici le mot *rythme* dans son sens le plus restreint : *succession régulière de temps forts et de temps faibles.*

dans l'opéra bouffe, parce que là les passions sont très superficielles et ne doivent pas être prises au sérieux; on les proscrit aujourd'hui du grand opéra, parce qu'on y veut représenter la nature. Je ne parle que de la vérité de l'expression; quant à sa beauté, elle paraît soumise, très souvent, aux mêmes conditions. Que de fois la banalité d'une œuvre est due à la précision du rythme! C'est une préoccupation d'ordre esthétique, autant qu'un souci d'exactitude qui a créé, dans tel trio de Schumann ou tel poème de la tétralogie, ce style haletant, coupé, troublé, où semblent se combattre sans trève des forces puissantes. On peut d'ailleurs réfuter par l'absurde la théorie que nous avons résumée. « Le rythme du vers, dit encore M. Guyau, est comme le battement du cœur sensible à l'oreille et réglant notre voix, si bien que les autres cœurs finissent par battre à l'unisson. » Si, d'autre part, on admet avec le même philosophe que le vers est le langage de l'émotion, cela revient à dire qu'entre les battements du cœur et de l'émotion il y a identité; or, une telle affirmation impliquerait une étrange idée, à savoir que, quand nous ne sommes pas émus, le cœur ne bat point.

*
* *

Les observations précédentes dispensent d'examiner en détail certaines opinions particulières, comme celle de M. W. Scherer, qui, dans sa *Poetik* (1), considère la danse comme l'origine du rythme. Il y a là, outre une idée bien rebattue (2) et très peu claire, un cercle vicieux qu'il est à peine besoin de signaler.

(1) Berlin, 1888, p. 274.
(2) Voir le *Musik. convers. lexicon* de Hermann Mendel, où se trouve exposée cette théorie.

Le rythme poétique est une création de la raison. Ce n'est pas une poussée d'expérience qui nous conduit à lui, mais une loi et un besoin de notre intelligence qui, en s'appliquant aux phénomènes qu'elle domine, cherche à y introduire l'harmonie et la clarté. Le rythme réalise pour la sensation, comme la syntaxe le fait pour la pensée, cette idée d'ordre, idée supérieure et innée, qui est la grande régulatrice de notre vie morale et qui tend à systématiser plus ou moins toutes les opérations de l'esprit. Le principe qui a fait diviser le vers en deux parties égales est le même qui nous fait coordonner nos sensations pour arriver aux jugements et nos jugements pour arriver à une certitude logique. C'est le même qui, dans l'ordre scientifique, nous porte à classer pour les simplifier, selon la règle de Descartes, les nombreux problèmes qui s'offrent à nous ; c'est le même qui, dans les œuvres d'art, nous fait aimer instinctivement la correspondance des formes et des attitudes, les rappels de ligne, l'équilibre des masses; grâce à lui, la matière diffuse du langage se détermine et s'adapte à nos facultés. En un mot, le rythme n'a pas son origine dans la vie sensible, mais dans l'intelligence qui la pénètre et l'accommode à son usage. Il a un caractère à la fois rationnel et subjectif. La fixation au chiffre maximum 6 du nombre des syllabes composant les groupes symétriques du vers est le résultat d'un compromis entre la raison qui organise le mouvement de la parole, et notre sensibilité naturelle, qui limite cette organisation, afin de la mieux saisir, à l'emploi de certaines quantités. L'alexandrin a ainsi des proportions moyennes, *mediocre aliquid*, ou, pour parler comme Racine, une « juste grandeur ». C'est la même cause qui a fixé à cinq le nombre des actes d'une tragédie et à trois le nombre des points traités dans un sermon. Cette réalisation particulière de l'idée d'ordre crée le plaisir en diminuant l'effort de perception ; elle flatte notre sens esthétique,

puisque l'ordre est une des conditions du beau; elle flatte aussi vaguement notre sensibilité, puisque l'ordre est un résultat de la convenance, qui est elle-même une condition de la sympathie.

Quoi qu'il en soit, le rythme est une forme que la raison impose au langage. Il en résulte cette conséquence importante que tous les sentiments exprimés dans les vers ont ce caractère de régularité rationnelle, si l'on peut dire, qui est inhérent au rythme. Si l'on projette une lumière rouge sur certains objets, tous ces objets prendront une teinte uniforme; de même, tous les sentiments qui entreront dans le rythme du vers ne pourront être que des sentiments pacifiés, réglés, dominés par la raison. Appliqué aux choses de l'âme, le rythme signifie : apaisement et harmonie des passions, eurythmie complète, équilibre parfait de l'âme, qui, jouissant du concert de ses facultés, se sent heureuse. « La poésie, dit Pindare, fait la paix dans le cœur de l'homme et dans le monde; elle désarme Mars et éteint le feu du ciel; elle endort l'aigle même sur l'égide de Zeus que baigne un nuage d'harmonie. » Ce symbolisme marque bien les effets du rythme, qui deviennent nécessairement ceux de la poésie. Rappelons-nous l'état où nous met la lecture et surtout l'audition de vers bien déclamés. Tandis que le rythme du poète est marqué par la voix de l'acteur, un rythme semblable se fait en nous et règle pour quelques instants toute notre vie intérieure; notre âme est comme un chaos qui se compose et s'ordonne; en même temps nous renaissons à la sympathie, à la confiance, à la bonté. Ces divers phénomènes expliquent l'union étroite qui s'est faite à l'origine entre le sentiment religieux et la forme poétique. Les angoisses, les haines, les révoltes sourdes, les souffrances, les défaillances morales qui font le sujet de certains poèmes sont une savante et aimable comédie. Le poète qui doute et qui gémit ne saurait « jouer d'âme »; il joue

d'imagination. Il a beau déchaîner toutes les tempêtes de l'âme, le rythme nous donne, au milieu de l'orage le plus byronesque, l'impression d'une harmonie générale et supérieure où tous les conflits sont déjà venus se résoudre. Il a beau jeter des anathèmes, nous savons que l'amour règne dans son cœur; il a beau se dire tout assombri de pessimisme et de désespérance, son vers le relève, l'éclaire et le contredit. Le mal dont il se plaint a déjà trouvé son remède : ses sanglots sont des accords mesurés et justes. La poésie n'a pour symbole ni un volcan aux laves débordées, ni Ganymède luttant contre les serres de l'aigle, ou Mazeppa entraîné dans un galop vertigineux, ni un sorcier malade comme ce Manfred « condamné à vivre, si c'est vivre que porter un désert aride dans son cœur », ni cet être au front pâle, si complaisamment décrit par les romantiques et nourrissant les autres hommes de ses propres entrailles. Certes, une douleur sincère a pu *précéder* le travail de la composition et donner à l'âme la première secousse; mais c'est seulement lorsque les vraies larmes ont fini de couler que paraissent les autres, celles qui, de l'aveu de Musset, sont des perles montées. Quoique l'habitude jointe au don naturel puisse lui rendre la forme du vers familière et commode, le poète ne commence à chanter que quand il a fini de souffrir. La vraie douleur évite de paraître ou ne rend que des sons informes; pour que le vers jaillisse, il faut que l'intelligence épure ou relève la sensibilité vaincue, en ramène les écarts à l'unisson intérieur, et, maîtresse des passions, les tienne à une certaine distance de l'âme affranchie. Qui chante son mal l'a déjà enchanté. Ce n'est pas seulement lorsqu'il crie : « Evohe! » qu'Horace est saturé de bien-être; c'est aussi lorsqu'il se plaint de la goutte. Les hommes vulgaires, étrangers à la littérature, gardent le triste privilège des détresses authentiques. Là où sombrent les esprits faibles, le poète, mieux pondéré, reprend pied, retrouve son

aplomb et son rayon et reste le type de l'homme normal. Le génie peut être comparé à cette noble et sereine image d'Apollon que le statuaire semble avoir conçue au moment où le dieu, paraissant sur le seuil du temple, chasse devant lui les Érinnyes. La poésie paraît même peu compatible avec le scepticisme religieux. Le rythme est acte de foi. Il y a imprudence pour un Lucrèce à faire de beaux vers. Le sage, a-t-on dit, est musicien; on peut ici retourner la formule et dire que le musicien est un sage (1).

Songeons maintenant que le rythme du vers français est constant, c'est-à-dire que (dans l'alexandrin) la sixième et la douzième syllabe sont toujours frappées de l'accent tonique. (Certains écrivains modernes ont bien essayé de s'affranchir de cette règle, et nous avons vu plus haut un critique délicat en conseiller l'abandon; mais l'expérience a condamné cette tentative.) Nous devrons nécessairement reconnaître que le vers n'a qu'une expression idéale et très générale, et que l'expression de détail est contraire à sa vraie nature. Ses coupes uniformes indiquent une poésie habituée à voir les choses de loin et de haut, aimant surtout les grandes synthèses qui éclairent la pensée sans la morceler, ou bercent l'âme dans le sentiment d'une harmonie supérieure, d'une force calme et maîtresse de soi. Il a été le moule naturel de la poésie philosophique et didactique, œuvre de raison plus que de vision, volontiers inattentive au détail matériel d'où jailliraient des impressions trop vives ou trop désordonnées, préférant au monde physique, où les choses se différencient de plus en plus, le monde de l'intelligible, où elles retrouvent leur unité.

(1) Sur le vrai caractère du poète, voir le premier poème des *Rayons et des ombres*, et celui de Lamartine, *Le Génie* (dédié à M. de Bonald). — « Les muses, dit Châteaubriand, ne défigurent point leurs traits par des grimaces; quand elles pleurent, c'est avec un secret dessein de s'embellir. » (Préf. d'*Attala*.)

Certitude pour l'âme et pour les yeux splendeur : voilà ce que signifie toujours le vers, soit dans l'étude du monde moral, soit dans la représentation de la nature.

L'esprit moderne, plus curieux que l'ancien, s'est ingénié pourtant à plier le rythme du vers à l'expression du détail, en ajoutant à l'accentuation tonique, qui est uniforme, l'accentuation rythmique, qui est mobile. Ce second système, qui se combine avec le premier et le contrarie souvent sans jamais le détruire, en faisant du vers un mécanisme extrêmement délicat, consiste à déplacer le repos que l'accent tonique semble devoir établir à la 6e et à la 12e syllabe du vers ; les effets qu'il produit tiennent à une association d'idées provoquée soit par la disparition du repos attendu, soit par l'apparition d'un repos imprévu (1). On pourrait, en puisant dans la *Légende des*

(1) Voici qnelques exemples de ces associations d'idées.
Dans les deux vers suivants :

> Ce triangle hideux de géants noirs, qui cerne
> Et qui garde le lac tragique de Lucerne,

l'attention est frappée par la disparition des arrêts que l'oreille attend à la sixième et à la douzième syllabe du vers ; le lecteur assimile instinctivement la *suppression* de cet arrêt à *celle d'une limite* qui allonge d'abord l'hémistiche, puis le vers tout entier, de façon à donner l'impression de grandeur indiquée abstraitement par le mot *géant*. — Dans ces vers :

> Vous êtes dans un vrai coupe-gorges : voyez !
> Personne ; aucun secours possible, et les cascades
> Couvrent le cri des gens tombés en embuscade,

l'attention est frappée, non plus par la disparition du petit repos habituel après la sixième syllabe, mais par ceux qui *apparaissent* après *gorge*, *voyez* et *possible*, et ici, l'effet repose sur une assimilation toute différente ; ces trois arrêts sont des *césures*, au sens précis du mot, comme des coups de hache taillant le rocher à pic et faisant précipice autour du pauvre Nuño. Les effets rythmiques dont le vers est susceptible, dans l'un ou l'autre de ces deux cas, sont illimités,

siècles, si admirable et si riche à ce point de vue, en citer de nombreux exemples. Je ne crois pas devoir le faire ici pour deux motifs : ces sortes d'effets disparaissent com-

puisqu'ils résultent de telle ou telle combinaison d'idées que le poète nous impose.

Dans le vers suivant :

> A peine un char lointain glisse dans l'ombre... écoute !

l'effet est double ; il tient à la fois à l'accent rythmique placé après la dixième syllabe et suspendant la phrase comme pour un mouvement d'attention recueillie, et à la suppression de l'arrêt normal après la sixième syllabe; ce dernier arrêt est assimilé ici à un *obstacle;* sa disparition produit une impression de continuité très douce.

A l'impression de continuité peut s'ajouter celle de la *force* triomphante que suppose la suppression de l'obstacle :

> . . . . . . Peut-être que la traversée
> Effrayante d'un astre à l'autre est commencée.

Cette autre coupe :

> Ils se battent, — combat terrible, — corps à corps,

produit une impression d'adhérence étroite, parce que le repos qu'il devrait y avoir après *combat* est assimilé implicitement à une *séparation matérielle* des deux hémistiches.

Les deux repos entre la sixième et la douzième syllabe peuvent être assimilés à une *règle* et à une *loi :* les supprimer, c'est s'affranchir d'une gêne, et ainsi on peut donner une impression d'abandon, de nonchalance :

> La pauvre enfant sourit, ne faisant autre chose
> Que de vivre et d'avoir dans la main une rose.

Pour les mêmes motifs, on peut donner l'impression d'un ensemble qui se détend et se disloque :

> La mélodie, encore quelques instants, se traîne
> Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
> Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
> S'éteint, comme un oiseau se pose ; tout se tait.

plètement lorsque la musique vient s'ajouter à la poésie; en outre, d'une façon générale, lorsque des vers sont adaptés au chant ou à la déclamation lyrique, *le rythme musical est indépendant du rythme poétique*.

Ailleurs, c'est à l'idée *d'ordre* qu'est associée celle du repos normal dans le vers :

> Cela flotte, cela nage, cela chavire...
> Etc., etc.

L'art du poète consiste à nous imposer telle ou telle association d'idées et à gouverner notre attention en la portant où il lui plaît. Les effets qu'il peut obtenir ainsi sont très puissants, mais toujours subordonnés au sens de la phrase. Notre sensibilité est extrême dans la perception d'une harmonie : la moindre irrégularité, la moindre altération de symétrie peut nous sembler un chaos; une syllabe ajoutée nous paraît, selon les cas, une surcharge énorme; ainsi, dans une symphonie, l'instrument qui baisse d'un demi-ton peut produire une dissonance déchirante. Nous sommes devant l'œuvre d'art comme un sybarite que peut blesser le pli d'une feuille de rose. Les causes n'en sont pas seulement d'ordre physiologique. La poésie affecte en nous le sens du beau; or, pour remuer l'âme profondément, pour l'irriter ou la troubler, il suffit d'altérer le moindre caractère dans l'objet de son admiration et de son amour. Voyez la délicatesse des musiciens et des grands artistes : Schumann compare le jeu des pianistes qui n'observent pas exactement la mesure « à la démarche d'un homme ivre ». Dans une représentation du *Sylphe*, un harpiste s'étant permis, avant l'accompagnement d'une mélodie, d'improviser quelques accords d'introduction, Berlioz l'accuse d'avoir « clandestinement écrit et exécuté, devant un orchestre ahuri, *un concerto!* » (*A travers chants*, p. 276.) Le même Berlioz parle de brûler la cervelle aux chanteurs qui ajoutent une *appogiature* à une mélodie. — Je me rappelle le trait suivant de Rubinstein dans un de ses derniers concerts donnés à Paris : au moment d'attaquer la *Marche funèbre* de Chopin, il entend un léger chuchotement au fond de la salle; il s'arrête et demande « quel est le pianiste qui *donne un concert* en même temps que lui? »

*
* *

A en croire cependant certains critiques, le rythme du vers reste le même dans le chant qu'on y adapte; qu'il prenne le vêtement des mots ou celui des sons, qu'il passe des paroles dans la musique ou de la musique dans les paroles, on ne le perd jamais et on peut le reconstituer à volonté, sous l'instrumentation la plus touffue (1). Sous l'influence de cette idée, on a dit (2) que, dans un poème destiné à la musique, la coupe des vers devait être toujours la même. Ainsi, le quatrain suivant, d'après cette théorie, serait incompatible avec la mélodie :

Je le tiens, ce nid de fauvettes !
Ils sont deux, trois, quatre petits :
Depuis si longtemps je vous guette !
Pauvres oiseaux, vous voilà pris.

On ne pourrait le mettre en musique sous prétexte que, dans les deux premiers vers, l'accent rythmique est placé après la 3e syllabe :

Je le tiens, | ce nid de fauvettes !
Ils sont deux, | trois, quatre petits;

tandis que dans les deux suivants, la même césure tombe après la 5e syllabe dans le 3e vers, — *depuis si longtemps* | —, ou après la 4e dans le dernier : *pauvres oiseaux* | . On ne doit point s'étonner que cette manière de voir fasse dire à Marmontel : « Dans la plus harmonieuse des odes de J.-B. Rousseau on ne trouvera pas quatre vers de suite

(1) V. Becq de Fouquière, *loc. cit.*
(2) V. Castil-Blaze (*L'Opéra en France,* t. II, p. 200).

favorablement disposés pour une phrase de chant, parce qu'on n'y trouve nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période. » M. Beauquier écrit aussi que dans une série de vers destinés à la notation, « le nombre des pieds doit être toujours égal ». Sur certains points, cette opinion est très exagérée ; sur d'autres, elle est entièrement fausse. Je ne prétends pas que le rythme musical soit absolument distinct du rythme poétique ; je crois qu'il n'en est pas esclave. D'ailleurs, toutes les observations qu'on peut faire aujourd'hui sur ce sujet seront de plus en plus dominées par les deux principes suivants :

La symétrie du vers ou d'une suite de vers, la correspondance des membres d'une période et la rondeur de la phrase poétique ne sont plus nécessaires aujourd'hui comme autrefois, car on tend, au moins au théâtre, à abandonner la carrure pour lui substituer une déclamation plus libre ;
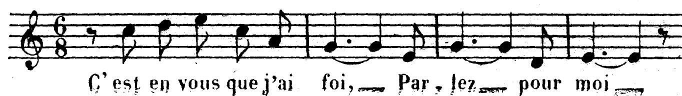
Il serait absurde d'exiger que le musicien eût le respect absolu du rythme poétique alors que les poètes eux-mêmes en font si bon marché, et y introduisent à chaque instant des coupes qui le rapprochent de la prose.

Mais ne nous occupons pas de la musique de l'avenir, et bornons-nous à constater les faits suivants :

1° D'abord, cela est de toute évidence, l'étendue du vers ne détermine en rien celle de la phrase musicale ou de la partie de cette phrase qui lui correspond. Voici deux vers dont le premier a 6 syllabes et le second 4 :

C'est en vous que j'ai foi ;
Parlez pour moi ;

et qui ont été ainsi notés par Gounod :



de telle sorte que, grâce à la noire pointée et prolongée mise sur la dernière syllabe de *parlez*, le second vers produit deux mesures comme le premier ; il en est de même plus loin :

Que la fleur sur sa bouche
Sache au moins déposer
Un doux baiser.

Le musicien peut conserver le même *dessin* pour un vers de 4 syllabes que pour un vers de 6, puisqu'il a la faculté (qu'on tend, il est vrai, à abandonner de plus en plus) de mettre une suite plus ou moins longue de notes sur une même syllabe.

2° Il en résulte que le rythme du vers ne détermine en rien le genre de *mesure* musicale, comme le montrent les exemples suivants :

Vers de douze syllabes.

1° Mesure à 4 temps (Massenet) :

Le doux printemps a bu — dans le creux de sa main Le premier
pleur qu'au bois — laissa tom - ber l'auro - re

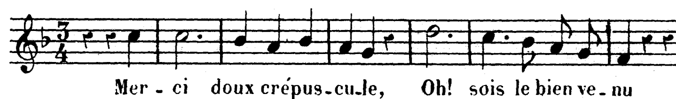
2° Mesure à $\frac{3}{4}$ (Massenet) :

Au banquet de la vi - e, In - fortu - né — con - vi - ve
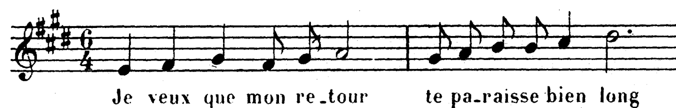
3° Mesure à $\frac{9}{8}$ (Berlioz) :



4° Mesure à 3 temps (Berlioz) :

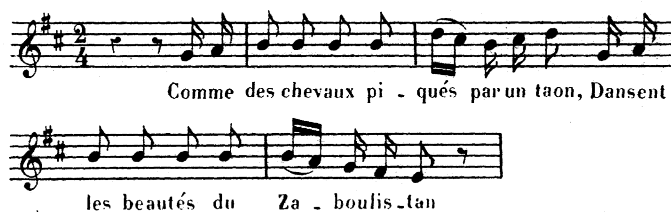


5° Mesure à $\frac{6}{4}$ (Hillemacher) :
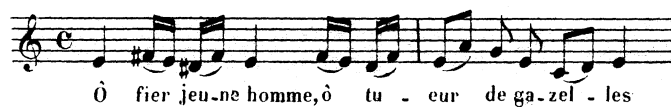


Vers de dix syllabes :
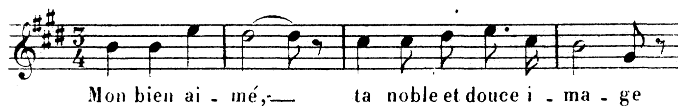
1° Mesure à $\frac{2}{4}$ (Saint-Saëns) :



2° Mesure à 4 temps (Saint-Saëns) :
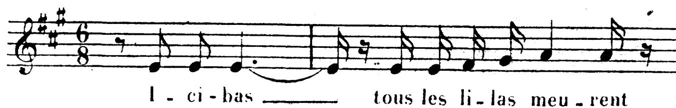


3° Mesure à 3 temps (Berlioz) :
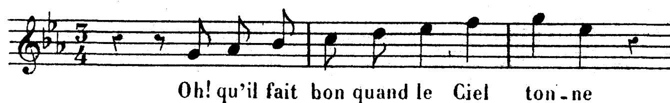


Vers de huit syllabes :
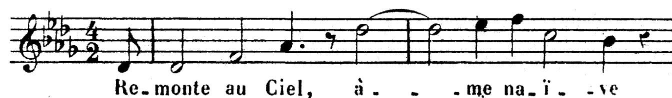
1° Mesure à $\frac{6}{8}$ (Hillemacher) :
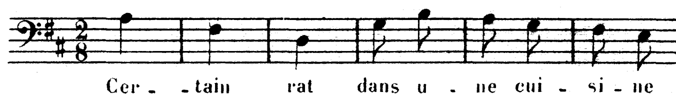


2° Mesure à 3 temps (Berlioz) :
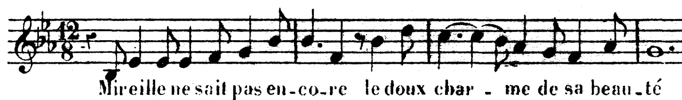


3° Mesure à 4 temps (Berlioz) :



4° Mesure à $\frac{2}{8}$ (Berlioz) :
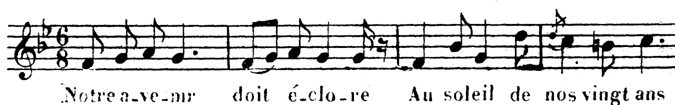


5° Mesure à $\frac{12}{8}$ (Massenet) :
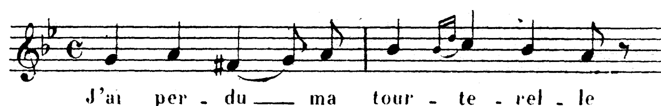


Vers de sept syllabes :

1° Mesure à $\frac{6}{8}$ (Hillemacher) :



2° Mesure à 4 temps (Hillemacher) :



Le vers n'est pas comme un mur déterminant par lui-même l'étendue de la fresque qui doit le décorer; c'est une matière très souple que le musicien étend ou resserre, divise même (dans une très large mesure) à son gré.

3° Les divisions du vers sont marquées par les accents toniques, dont le rôle, nous l'avons rappelé, est capital. Or, s'il est vrai que le musicien suit habituellement ces divisions, il est vrai que très souvent aussi il les néglige et désarticule le vers en déplaçant les temps forts et en faisant porter l'accent sur des syllabes faibles. On a vu là une licence, née vers le milieu de ce siècle, et on s'en est beaucoup plaint. Le résultat de ce déhanchement de la phrase poétique et de ces accents en porte-à-faux est, pour M. Saint-Saëns (1), un affreux charabia qui doit rester dans l'opérette :

Et *voi*-là comme
Un *ga*-lant homme
Évite tout désagrément;

(1) *Harmonie et Mélodie*, p. 263. (C. Lévy, 1885.)

ou encore :

Très jolie,
Peu polie,
Pos-sédant un gros magot,
Etc., etc.

« Par cette aberration, » ajoute l'auteur d'*Henri VIII*, « l'opérette elle-même se place *en dehors* de l'art. » C'est là vraiment un purisme exagéré. Les exemples que citent les délicats pour justifier leurs doléances peuvent précisément nous servir à montrer qu'elles vont trop loin, car une habitude sanctionnée par la pratique des grands maîtres s'impose et prend force de loi. Dans *Richard Cœur-de-Lion*, Grétry a dit :

Un*e* fièvr*e* brûlan-t*e*.

Le *Chant du départ* a-t-il perdu de sa force et de sa gravité parce qu'on y trouve un vers ainsi accentué :

Et du Nord au Midi, la *trom* | *pette* guerrière?

Ces libertés qu'on veut reléguer dans le genre bouffe se trouvent, en somme, dans les opéras les plus sérieux comme les plus comiques et nul ne songe à s'en offenser. Meyerbeer accentue ainsi le vers suivant, dans une des phrases les plus agréables du *Prophète* (acte II) :

Le | *jour* baisse | *et* ma | mère...

Il dit à la fois (arrivée des Patineurs) :

LEUR *fardeau*, et : *leur* FAR*deau*.

Il dit aussi bien :

| *Que* tout cède à l'empire
(de ce nectar brûlant)

en faisant coïncider le temps fort de la mesure avec le mot le plus insignifiant et le moins accentué de la phrase littéraire, et, plus loin :

Que tout | *cède* à l'empire

en restituant l'accent à sa vraie place.
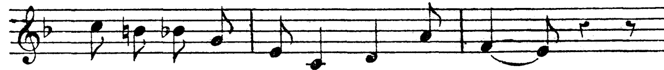
Il est vrai que le musicien, — tant la musique est souple et indépendante, — ne se fait point scrupule d'altérer lui-même les lois naturelles de son propre rythme, en mettant un temps faible là où la mesure demanderait un temps fort. Ainsi Berlioz a pu dire :

Autrefois | un *roi* de Thulé,
Qui jusqu'au tomb*eau* fut fidèle,
Reçut à | la *mort* de sa belle
Etc., etc.
Ce prince, à | la *fin* de sa vie...
Le buveur | se *lève* et s'avance.

Les deux vers suivants :

Qui jusqu'au tom*beau* fut fidèle,
Auprès d'un vieux bal*con* doré,
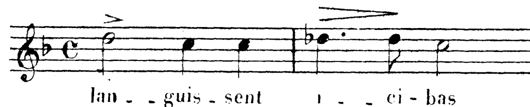
dont le premier est accentué à la 5e syllabe et le second à la 6e, reçoivent absolument la même notation :



Dans ce vers :

Languissent ici-bas,

les accents sont sur *gui* et sur *bas* et les syllabes qui précèdent ces deux dernières sont brèves. Berlioz écrit :



Aussi ne doit-on plus s'étonner de trouver dans l'opérette des vers accentués comme ceux-ci (*Le jour et la nuit*) :

> Méfions-nous des *dan*gers de l'absence (nº 3).
>
> L'amour ai*me* le doux mystère (nº 10).
>
> Si tu reviens tou*te* mouillée (nº 12).
>
> Qu'on *m'a*pporte mon parasol (nº 15).
>
> Quand *ve*nait *la* nuit (nº 24).
>
> L'une *é*clatan*te* de lumière (*ibid.*).
>
> Nous sommes deux *a*moureux (nº 22) (1).

Cette faculté de déplacer les accents du vers n'est sans doute pas illimitée, car elle produirait des effets grotesques ou monstrueux ; elle n'en est pas moins réelle, et constitue peut-être pour notre langue une infériorité dont il faut prendre son parti. « Parmi nos voisins, dit Westphal (2),

(1) Si la musique désorganise certains vers, elle donne parfois un rythme à ceux qui n'en ont pas. « Il y a dans une opérette de Lecoq, écrit M. Saint-Saëns, ces deux lignes, — je ne puis dire ces deux vers, — évidemment parodiés sur la musique :

> C'est un mari qui se sauve avec sa femme,
> Une femme qui fuit avec son mari.

Avec la musique, cette chose devient un dystique de deux vers rythmiques de quatre pieds, d'une grâce extrême :

> C'est un mari | qui se sauve a- | -vec sa | femme,
> Une femme | qui fuit avec | son ma- | -ri.

(2) *Elemente des Musik. Rythmus*, p. 22.
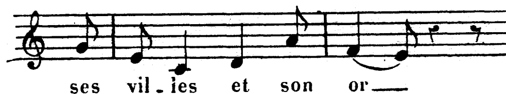
les Anglais éprouvent comme nous le besoin d'obéir à cette loi qui veut faire tomber ensemble l'ictus rythmique et la partie du mot accentuée. Mais les peuples romans, les Italiens et les Français, ont moins de délicatesse d'oreille sur ce point : il leur suffit de faire coïncider *le dernier frappé* d'une suite rythmique ou d'une période avec la syllabe tonique. » Les musiciens français voudraient avoir une règle fixe déterminant la valeur des syllabes et la place de l'accent dans les mots; il est malheureusement très difficile, pour ne pas dire impossible, d'en indiquer une analogue à celles qui règnent en allemand et en italien. Nos poètes devraient donner aux compositeurs l'exemple de la régularité; ils leur donnent celui du désordre. Notre langue, en ce moment, est, au point de vue de l'accent, dans un chaos que certains poètes contemporains s'appliquent à aggraver chaque jour, en déplaçant, torturant et brisant le ressort primitif des vocables pour en faire je ne sais quelle pâte informe et flasque, pliable à tous les usages rythmiques. Opposer à cette déformation croissante et à cet énervement un principe puisé dans le passé serait une œuvre vaine. D'ailleurs, l'ancienne règle donnée par Palsgrave et d'après laquelle l'accent frappe la dernière syllabe sonore de chaque vocable n'est pas absolue. Que de mots on pourrait citer qui ont l'accent sur la 2e ou la 3e syllabe (be*au*té, é*ter*nité, *re*fuser, etc...)! A vrai dire, les philologues ne peuvent pas s'entendre. Après avoir cité l'opinion de Théodore de Bèze, de Périon, de Batteux (qui accentuaient ainsi les mots suivants: *cour*roux, *bour*geois, sol*len*nel), de l'abbé d'Olivet qui s'abstient en trouvant la question insoluble, de Durand, de Dubroca et de Levizal qui ne s'accordent point, M. Gaston Paris, dans son *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française* (p. 16 et suiv.), remarque avec raison que ces divergences de vue prouvent combien notre accent est faiblement marqué. On a pu ériger au-
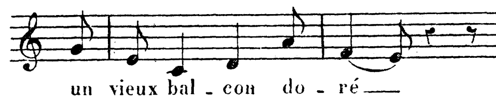
jourd'hui en règle que « pour bien parler, il ne faut pas avoir d'accent ». Il est certain que la règle ordinaire, d'après laquelle la voix devrait appuyer sur toutes les finales, — règle dont notre système de versification était à la fois la justification et la sauvegarde, — produirait une intolérable monotonie. Il ne nous reste guère que l'accent oratoire ; or, l'émotion qui le crée est comme une flamme extrêmement mobile qui, dans une phrase donnée, peut se porter un peu partout, sur un pronom, un article, une préposition, une conjonction, etc... Cet accent oratoire est cependant le seul auquel le compositeur doive rigoureusement s'attacher. Une grande partie de son devoir consiste à le reconnaître et à le dégager du texte pour le mettre en pleine lumière. Pour tout le reste, il n'y a point de loi. L'usage (*quem penes arbitrium...*) est une faiblesse devant laquelle il faut s'incliner, sinon servilement, du moins dans une mesure que le goût, le tact et l'adresse peuvent seuls fixer. C'est au musicien à se mouvoir avec prudence dans le champ assez libre qui lui est ouvert, et à profiter des modifications du langage sans trop choquer ce qui reste encore des vieilles habitudes.

4° A propos des finales, on peut remarquer que le musicien met parfois un rythme féminin (terminé sur le temps faible de la mesure) sur un vers masculin. Ainsi Berlioz écrit (scène II) :

Pour la fête ils se rendent *beaux*,
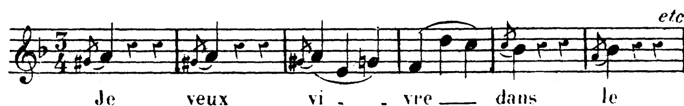
avec deux notes (liées, il est vrai) pour ce dernier mot, comme s'il y avait dans le texte *beaues*. De même dans la chanson du roi de Thulé :



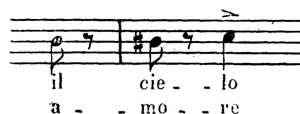


5° Ce qui est plus remarquable, c'est que les incises de la phrase musicale ne coïncident pas toujours avec celles de la phrase littéraire. Telle proposition, étroitement unie au rythme dans le texte, est disloquée, brisée par le musicien. Tantôt on divise par des soupirs ou des points d'orgue des mots que le sens avait joints, tantôt on soude l'une à l'autre deux propositions distinctes.
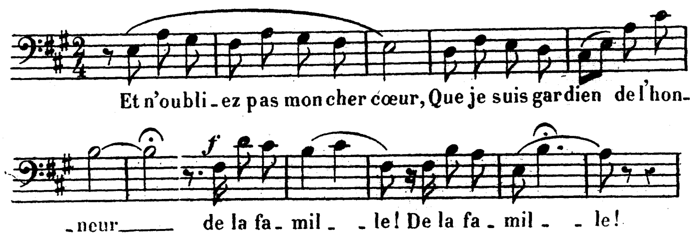
On connaît la valse de *Roméo et Juliette :*



Je lis dans *Sémiramis* (Rossini) :
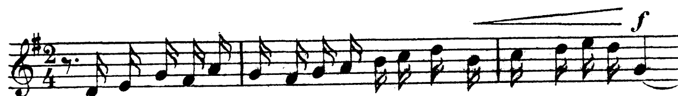


Et dans *Manon* (Massenet) :



Sans doute, le *si* naturel où le musicien fait tomber la dernière syllabe d'*honneur* ne donne pas l'impression

d'un repos à l'oreille, qui attend quelque chose encore et ne sera pleinement satisfaite que quand la conclusion se fera sur la tonique. Ainsi, dans une phrase littéraire, après une proposition incidente suivant immédiatement le sujet et le verbe, on attend le *complément*. Il n'en est pas moins vrai que la ponctuation musicale n'est pas la même que l'autre (1). La phrase musicale n'est point esclave de la phrase littéraire ; elle est disposée et construite d'après un génie qui lui est propre; elle remplace une syntaxe par une autre, et, en modifiant les exigences de la raison en faveur des impressions de l'oreille, elle arrive à faire accepter par l'auditeur deux systèmes différemment organisés : celui des mots et celui des sons.

Ici c'est un phénomène inverse qui se produit (*Manon*, III, 2) :



Les trois petites phrases du texte sont réunies en une seule.

6º Les altérations du rythme poétique par la musique ne doivent certes pas être considérées comme un mal récent, imputable à la hardiesse ou à la négligence des écoles nouvelles. N'oublions pas que dans l'ancien système, — celui où la déclamation lyrique ne tendait pas encore à détrôner la mélodie, — le musicien mutilait sans scrupule et à chaque instant les vers du poète. Ici il ajoutait une syllabe, là il supprimait un mot; ailleurs, par

(1) Meyerbeer coupe ainsi la phrase d'Alice (nº 11) :

Quand j'ai quitté ma Normandie,
Un vieil ermite de cent ans ||. —
Dit : Tu seras un jour unie
Au plus fidèle des amants.

des répétitions illimitées, il bouleversait la versification tout entière. La rime elle-même était parfois sacrifiée. Il y a telles mélodies de Gounod, de Saint-Saëns et de Massenet, où on chercherait vainement le rythme des paroles sous celui des sons. La matière littéraire, tour à tour allongée ou réduite, est triturée jusqu'à devenir informe et méconnaissable.

Il est difficile de bouleverser un texte plus que ne l'a fait Mozart dans *Don Juan*. M. Westphal, qui a donné une analyse rythmique du duo de *Zerline* et de *Mazetto* (n° 6 de la partition), admire à juste titre la merveilleuse construction de cet ensemble musical, où il retrouve la régularité des strophes et des antistrophes des drames de la Grèce antique. Or, un simple rapprochement montrera que la musique ne déborde pas seulement le texte : elle l'altère organiquement.

Le livret faisait dire à Zerline :

{ Giovinétte, che fátt(e) all' amóre, || non lasciáte, che pássi l'età,
{ Se nel séno vi bulic(a) il córe, || il remédio vedéte lo quà.

Sur ces deux périodes (1), Mozart a bâti une strophe complexe dont le rythme est tout différent :

(1) Le mot *période* a été employé pour la première fois dans l'analyse rythmique de la musique moderne par Reicha (*Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Paris, 1814); mais Westphal reproche à Reicha d'avoir doublé sans raison la valeur de la *période*, comme celle du *membre* de phrase. La quantité rythmique désignée par ce mot, chez les anciens, est difficile à déterminer exactement. Sur ce sujet, voir Christ (*Metrik*, pp. 80, 100-103, 626). Le seul fait qui soit intéressant à retenir ici et qui nous ramène à la distinction que j'ai faite plus haut entre le rythme poétique et le rythme musical, c'est que les Grecs entendaient, par *période*, un ensemble constitué non pas par des *mètres* (systèmes de pieds *réguliers* et nettement déterminés), mais par des *membres de phrase* composés de pieds *différents*. Lorsque les rhéteurs

Giovinétte, che fátt(e) all'amóre, *che fátt(e) all'amóre,* || non lasciáte che pássi l'etá, *che pás-* | *si l'etá, che pássi l'etá;*
Se nel séno vi búlic(a) il córe, *vi búlic(a) il córe,* || il remédio vedéte-lo quá.
La-la-lá-! la-la-lá-! || *che piacér, che piacér che sará.*
Coro. *A-a-á — á-a-a-áh-!* || *che piacér, che piacér che sará, la la!* | *lalerá! lalá! lalerá!*

Mozart ne s'est pas contenté de répéter certaines parties du vers; il change l'ordre de la composition, et il invente un nouveau texte : il introduit dans le couplet de Zerline des mots qui ne se trouvent que beaucoup plus loin (*que piacér che sarà*) et il prolonge certaines interjections créées par lui, de façon à porter le nombre des périodes renfermées dans cette première partie de deux à quatre. Dans le couplet qui vient après, il ira jusqu'à dédaigner la prosodie et à faire deux syllabes distinctes dans e qu*a e* lá, sans élision.

On peut ajouter enfin à toutes les précédentes une dernière observation. Ce qui prouve bien que le musicien est indépendant du poète, c'est que la plupart des compositeurs se montrent aujourd'hui favorables au projet d'écrire des livrets d'opéras en prose (1). C'est là d'ailleurs une idée fort ancienne, dont l'application au théâtre est seu-

anciens disaient qu'un rythme peut être établi κατὰ στίχον ἢ κατὰ περίοδον, ils distinguaient, par ces deux mots, des vers comme ceux d'Homère et des groupements lyriques (strophes, antistrophes) comme ceux de Pindare. Aristote (*Rhet.*, III, 9) dit que la période oratoire est la même que l'antistrophe des lyriques. Denis d'Halicarnasse dit aussi : Εἴτε κατὰ στίχον εἴτε κατὰ περίοδον, ἣν καλοῦσιν οἱ μουσικοὶ στροφήν. — Επὶ τῶν αὐτῶν στίχων ἢ περίοδων, ἃς ἀντιστρόφους ὀνομάζουσιν. (*De adm., vi Dem.*, c. 50.)

(1) Il faut ajouter, il est vrai, que Mozart avait une opinion toute contraire; il jugeait le vers indispensable à la musique. (Lettre du 13 octobre 1781, citée par Otto Jahn, *Mozart*, t. I, p. 750.) V. (*ibid.*) l'opinion de quelques Allemands sur ce point.

lement nouvelle. L'Église du moyen âge avait allié la musique et la prose dans ses hymnes et ses *séquences*. M. Gounod a écrit une partition sur le *Médecin malgré lui*. M. Massenet, dans *Don César de Bazan*, a usé accidentellement de la même liberté. M. Xavier Perreau s'est servi de la prose dans son adaptation d'*Israël en Égypte*. MM. Reyer, Paladilhe, Salvayre, Joncières, se montrent favorables à ce procédé. Un seul maître contemporain (M. Ambroise Thomas) déclare nettement préférer le vers, à cause de sa « symétrie »; mais qu'est-ce, aujourd'hui, que cette « symétrie », à part la rime? Combien rare elle est devenue!

J'ai la conviction intime que, quand on écrira des livrets d'opéras en prose, les compositeurs les dérangeront et les bouleverseront tout comme ils faisaient les livrets en vers. Le musicien a une indépendance relative, un génie propre qu'il ne sacrifiera jamais, et il est inutile de chercher les formes de langage dont il s'accommoderait *parfaitement*; elles n'existent pas.

Je conclus en disant que, dans la composition lyrique, le rythme musical n'est pas absolument et toujours distinct du rythme poétique, mais qu'il ne se modèle pas servilement sur lui. Il ressemble à un vêtement qu'on peut faire étroit ou très flottant, qui ne suit pas très exactement les traits du corps qu'il recouvre, et qui, quelquefois même, présente, par ses coupes, un tout autre dessin. Il a cependant été taillé pour ce corps, non pour un autre, et lui va fort bien.

TROISIÈME PARTIE

L'UNION DE LA POÉSIE ET DE LA MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER

Simplification, transposition et commentaire d'un groupe d'idées poétiques par la musique.

Si tu veux, faisons un rêve.
Montons sur deux palefrois;
Tu m'emmènes, je t'enlève,
L'oiseau chante dans les bois.
(V. HUGO.)

Les questions essentielles relatives à l'union de la poésie et de la musique doivent paraître maintenant éclaircies et presque résolues. Nous avons écarté les nuages qui cachaient la vraie nature et la limite des deux arts. Nous savons ce que chacun d'eux peut dire et ce qu'il est incapable de dire. Nous avons vu que le second s'unit au premier, au point de vue du rythme, sans rien abdiquer de son indépendance. Il nous est bien facile de montrer

que l'un et l'autre s'associent pour se compléter, et que leur dissemblance naturelle est la raison principale de leur union. Ils ont un instrument commun, la voix humaine (dont l'orchestre n'est qu'une extension), et un point de rencontre d'ailleurs un peu indécis : le rythme. Tout le reste, en eux, diffère profondément, et c'est là ce qui donne à leur action commune tant de puissance et d'intérêt.

La poésie nous est apparue comme le langage de la raison revêtu d'une harmonie qui n'a rien de commun avec la vraie musique et mesuré par un rythme théoriquement incomplet, puisqu'il est constitué par des nombres et non par une division réelle de la durée. La musique s'est montrée à la fois plus idéale et plus matérielle, capable de *spiritualiser* une donnée littéraire en lui donnant une signification nouvelle et plus haute, et en même temps de la *vivifier*, soit en la rattachant à des sensations précises, soit en réalisant son rythme. Certes, l'œuvre du musicien est extraordinairement complexe; mais, au point de vue de l'expression, elle peut être considérée sous ces deux aspects essentiels.

L'apport des deux arts dans l'œuvre commune est donc facile à déterminer. Le poète ne fournit que des idées et des coupes rythmiques dont *quelques-unes* seulement ont de l'importance. Du langage qui les exprime, les effets imitatifs, s'il y en a, ne comptent point; toute la partie des mots qui prétend avoir une signification purement sonore et qui est en réalité si puérile ou si illusoire devient non avenue pour l'oreille du mélodiste ou du symphoniste; il n'en reste que la valeur abstraite, l'indication d'un sentiment, l'énonciation logique d'une pensée. Du rythme s'évanouissent aussi tous les effets de détail, toutes les curiosités de facture, qui se perdront dans le rythme définitif comme des gouttes d'eau éparses dans un large courant. Les seules coupes à retenir sont les coupes qui sont établies par les divisions logiques de la phrase, ou celles qui

intéresseraient la composition tout entière, comme la répétition de certaines formules, ou le retour d'un refrain.

Quant au musicien, il a un double rôle : 1° Il donne comme équivalent à la pensée du poète une *pensée musicale*, — privilège de son art, — inspirée par la méditation du texte. Cette pensée d'un ordre spécial ne gêne en rien la pensée verbale, puisqu'elle a un sens à part, étranger à celui des mots et inaccessible aux interprétations de la langue usuelle. Non seulement elle ne crée aucun conflit avec la signification des vers, mais elle facilite leur intelligence en les interprétant et en donnant comme l'impression d'ensemble qu'ils nous laissent. On peut voir en elle une synthèse ramenant à une formule unique tous les détails de la phrase littéraire ; c'est par conséquent une sorte de *traduction originale* où, grâce à une vue supérieure et à un acte nouveau de la raison, tout vient se fondre et se simplifier à la fois pour l'intelligence et le sentiment. C'est un double plaisir, pour l'auditeur, d'avoir ainsi deux formules de la même pensée : l'une, celle des mots, précise et logique, satisfaisant aux exigences communes et immédiates de la raison, mais conventionnelle ; l'autre, celle des sons, plus vague, mais éclairée et soutenue par la précédente, dégageant les vers de toutes les conventions du langage et leur donnant l'universelle intelligibilité. 2° En même temps et *par un acte unique*, le musicien donne à sa pensée une valeur imitative ou descriptive. Trouve-t-il dans un vers l'indication d'un sentiment? il s'applique, par l'imagination, à créer en lui ce même sentiment, il observe le cri qui lui correspond, le trouble et les nuances qu'il met dans le langage ordinaire, et il choisit pour le traduire les instruments dont le timbre s'en rapproche le plus ; par le même moyen il arrive à déterminer l'intensité du son, le registre où il faut le placer, la tonalité, les intervalles, le mouvement de la phrase. Est-il en présence d'une description

objective? il use de toutes les ressources que nous avons exposées plus haut, en choisissant les timbres, les mouvements, les dessins les plus appropriés, et en combinant les registres dont il dispose. Rencontre-t-il une idée abstraite ? il lui donne une expression symbolique ; une image ? il la réalise.

L'œuvre musicale est donc à la fois synthétique, si on considère la pensée qui lui est propre et à laquelle elle ramène un sujet donné, et analytique, si on songe au commentaire qu'elle fait du texte. Comment ces deux caractères peuvent-ils être réunis ? A ceux qu'embarrasserait une telle difficulté on peut dire d'abord qu'il convient de distinguer la *forme* et la *matière* d'une œuvre ; on doit surtout rappeler que la musique a le privilège des expressions simultanées : celles de l'accompagnement et du chant, pour ne citer que les principales, de telle sorte que l'orchestre peut dire une chose tandis que la voix en dit une autre. Tout ceci, du reste, va s'éclairer par un exemple que je prendrai dans une des œuvres les plus connues et les plus belles de la musique moderne :

FAUST, *seul, dans les champs, au lever du soleil.*

Le vieil hiver a fait place au printemps ;
La nature s'est rajeunie ;
Des cieux la coupole infinie
Laisse pleuvoir mille feux éclatants.
Je sens glisser dans l'air la brise matinale ;
De ma poitrine ardente un souffle pur s'exhale.
J'entends autour de moi le réveil des oiseaux,
Le long bruissement des plantes et des eaux...
Oh ! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes,
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes !...

En étudiant la traduction de ce morceau par l'orchestre et le chant, voyons comment le musicien suit ces deux lois fondamentales de son art : penser les paroles en

musique, et restituer au langage (en la centuplant) sa valeur naturelle d'expression et d'imitation. — Je demande grâce pour la lourdeur inévitable d'un commentaire verbal que je voudrais faire avec la plus grande précision possible.

La pensée musicale, la voici, au moins sous sa forme essentielle ; car il faudrait, pour l'avoir complète, tenir compte de la composition de la scène tout entière :



C'est la synthèse ramenant à l'unité les détails du poème et renouvelant leur expression pour l'idéaliser et la simplifier. Toutes ces idées particulières : *l'hiver*, *le printemps*, — *le rajeunissement de la nature*, — *la coupole du ciel*, — *la lumière éclatante*, — *l'air pur du matin*, — *le chant des oiseaux*, — *le murmure du feuillage et des eaux courantes*, — *la solitude*, — *le combat pour la vie*, — *la foule humaine*, — le musicien les réunit et en donne, pour ainsi dire, la résultante. Il médite le sens général de cet ensemble poétique, il se pénètre du sentiment qui en soutient et en relie l'une à l'autre toutes les parties, et il arrive à ramasser en quelques mesures, — qui sont une vue de sa raison, — ce que le poète a dit en dix vers.

La preuve que cette phrase initiale a bien la valeur d'une sorte de résumé, c'est qu'elle fait à peu près à elle seule tous les frais de cette première scène de la symphonie.

La preuve qu'elle est bien une pensée originale, renouvelant celle du texte, c'est qu'on peut la goûter pour elle-même, comme tout ce qui suit, en oubliant les paroles, et en considérant soit sa valeur propre, soit le parti qu'un savoir technique permet au musicien d'en tirer. Le dessin

mélodique principal est d'abord nettement posé : puis sur ce thème enrichi de quelques idées accessoires (il y a là, en réalité, une petite fugue), s'élève un édifice savamment construit, une œuvre de combinaison et de développement qui suffit par elle-même, en dehors de toute signification concrète, à créer l'intérêt. La phrase que j'ai citée ne reparaît pas moins de douze fois, sans cesse renouvelée par des changements de timbres, des variations d'intensité, des transpositions, de courts développements ou des imitations qui se bornent à en reproduire quelques mesures. Elle joue ici le même rôle que les huit mesures de la strophe qui constitue l'unité rythmique de l'Arie de Händel analysé plus haut. Ainsi sont composées les œuvres de musique abstraite. (Je citerai seulement l'allegro de la sonate op. 57 et l'allegretto de la sonate op. 54 de Beethoven. Ainsi Meyerbeer sait construire une ouverture avec un thème de quelques mesures.) Nulle part mieux que dans cette première scène de la *Damnation* on ne peut constater le génie spécial et indépendant du musicien, et aussi ce grand art du compositeur qui consiste à mettre en œuvre un motif, à le présenter d'abord simplement, à l'éloigner, à le faire reparaître sous d'autres aspects.

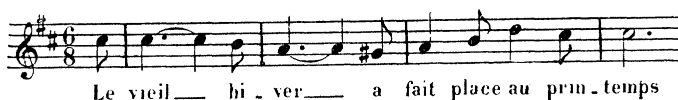
Pensée musicale et savoir technique mis au service de cette pensée, voilà ce que nous trouvons dans la symphonie de Berlioz, et, à la rigueur, cela pourrait nous suffire. Pourtant, nous n'avons encore rien vu de ce qui en fait la vie et le charme. Aussi bien le musicien protesterait si nous nous en tenions là.

On peut prendre un à un les vers du texte et se convaincre que la musique en est le commentaire aussi attentif que précis et délicat.

1°

Le vieil hiver a fait place au printemps.

Ce premier vers a une valeur double : morale, puisqu'il exprime un sentiment de satisfaction; descriptive, puisqu'il indique un ensemble de faits qui se sont passés dans le monde extérieur. Lequel de ces deux caractères est le plus important? Certes, l'expression du printemps et du lever du jour est facile en musique. Berlioz aurait pu ouvrir sa symphonie par un tableau plein de couleur et de mouvement, un éclatant lever de soleil comme celui du *Lohengrin* ou de la *Gotterdæmmerung*, ou encore une peinture plus adoucie, plus spiritualisée, comme les belles *Morgenstimmungen* de Grieg. Un artiste superficiel et vulgaire, un rhéteur à la recherche de motifs brillants n'y eût pas manqué. Mais ici, l'intérêt principal n'est pas dans le spectacle visible; il est dans le spectateur. *Faust* représente des parties si hautes et si douloureuses de l'âme humaine que, même dans un décor de printemps, c'est sur lui et non autour de lui que se fixe d'abord l'attention. Les images de la nature qu'éveille le texte sont donc accessoires; elles ne seront pas supprimées, — car elles peuvent fournir les éléments d'un beau et dramatique contraste, tout au moins servir de cadre, — mais elles passeront au second plan. L'essentiel, ici, c'est la détente de l'âme en présence de la belle nature, le soupir de soulagement et de délivrance que pousse le savant loin du fatras des livres, l'impression de bonheur encore mêlé d'amertume et de tristesse que lui donne le spectacle des choses. C'est comme un convalescent qui retrouve la vie et la salue avec un sourire très doux. De là cette traduction, préparée par la phrase que j'ai citée :
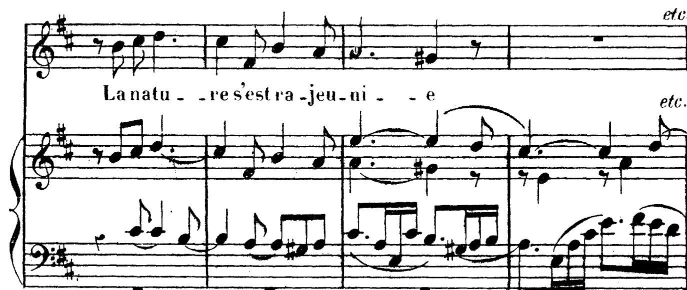


Pas de recherche instrumentale, pas de combinaisons

savantes d'harmonie dans ce début. C'est le sentiment tout simple et tout naïf qui prend une voix. Pour m'en tenir au chant, sans insister sur l'introduction instrumentale qui le précède, je dirai qu'il est conforme au langage instinctif; d'elle-même, la voix prend cette direction descendante qu'on trouve dans les deux premières mesures, lorsque, après une longue obsession, on pousse un soupir de soulagement. J'essaie de dire le vers en suivant à peu près les intervalles de la phrase musicale, et cette forme de diction me semble toute naturelle. Il n'y a pas jusqu'à cette suspension mélancolique du mot *printemps* (sur le *do* dièze) qui ne puisse passer dans la déclamation, tant elle convient à l'expression d'un sentiment de plaisir où entre une nuance d'amertume. — N'oublions pas les autres caractères de la mélodie, qui ont été déterminés par le même principe que les intervalles. L'impression de calme et de douceur triste que doit laisser la phrase est favorisée : par le ton de *ré* majeur, dont on peut sentir la signification par voie de contraste, si on le compare aux tons mineurs employés dans la suite de la symphonie; par le choix du registre moyen, dont le caractère franc et ouvert s'oppose à la couleur sombre du registre grave employé plus loin (scène III); par la *liaison* des notes, qui donne à la mélodie un accent de tendresse ; enfin, par le choix d'un mouvement moyen, *andantino placido*, tenant le milieu, comme les sentiments de Faust, entre le dégoût de vivre (*largo sostenuto* = Faust dans son cabinet de travail), et la joie effrénée de vivre (*allegro con fuoco* = la cave d'Auerbach).

2°

La nature s'est rajeunie.

Ce vers peut donner lieu aux mêmes observations que le précédent. Le musicien va pourtant introduire ici une description sobre et très habilement graduée :



Trois choses sont à remarquer dans cette traduction :

a) D'abord, je ne crois pas qu'il soit possible de trouver une formule mélodique s'adaptant plus étroitement au texte selon les lois du langage instinctif. Ce dessin du chant est évidemment calqué sur celui que suivrait spontanément la voix en prononçant les paroles. Il s'élève sur le mot *nature* non seulement parce que l'avant-dernière syllabe est frappée de l'accent tonique, mais parce que ce mot implique une émotion : le plaisir admiratif que procure à Faust la vue du monde extérieur, le sentiment pénible du contraste de son esprit et du printemps ; or l'émotion, nous l'avons constaté bien souvent, pousse la voix dans le registre élevé. L'intervalle de quarte (*fa-si*) et les intervalles de demi-ton sur lesquels se termine le vers paraissent une simple notation du langage parlé, tant ils sont naturels.

b) A cette expression d'ordre psychologique Berlioz en a joint une autre. Il n'a pas manqué d'éclairer et de développer le mot de valeur du vers, celui qui exprime l'idée de *rajeunissement*. C'est là une idée abstraite. Le musicien la décompose ; dans les divers éléments qu'elle peut contenir, il choisit celui qui, étant compatible avec la musique, pourra servir à représenter symboliquement tous les autres. Le rajeunissement peut être assimilé à un retour à la vie ; et l'idée de vie peut être associée à celle de mou-

vement, puisque le mouvement ne fait qu'un avec la force. De là, dans l'orchestre, ce dessin de doubles croches qui, en accélérant peu à peu le rythme, nous donne une *image* de souplesse agile, d'allégresse et de réveil. Comme l'idée est importante et enveloppe aussi les vers suivants, cette image se prolongera quelque temps en se fortifiant par degrés, assez discrète pour ne pas absorber l'expression psychologique, mais assez nette pour garder une signification descriptive qui enrichit et soutient la précédente.

c) Entre ces deux parties, reparaît le thème initial (transposé en *la* majeur), celui dans lequel nous avons vu un résumé de toute la scène, et qui, reproduit sous chaque vers, habilement rattaché à la mélodie qui les traduit, ramène à l'unité tous les détails du chant et de l'instrumentation. C'est la synthèse qui se renouvelle au milieu de l'analyse et ne fait qu'un avec elle.

3°

Des cieux la coupole infinie
Laisse pleuvoir mille feux éclatants.

Pendant que l'orchestre continue le dessin descriptif provoqué par l'idée de « rajeunissement » et reprend le thème fondamental de la scène, le chant traduit et commente ainsi ces deux vers :

des cieux la coupo - le in - fi - ni - - e

mf *f*
lais - - se pleuvoir mille feux é - cla - tants. *etc.*

L'instinct est encore ici le guide certain de la mélodie. Qu'éprouvons-nous en regardant le ciel ? Un sentiment
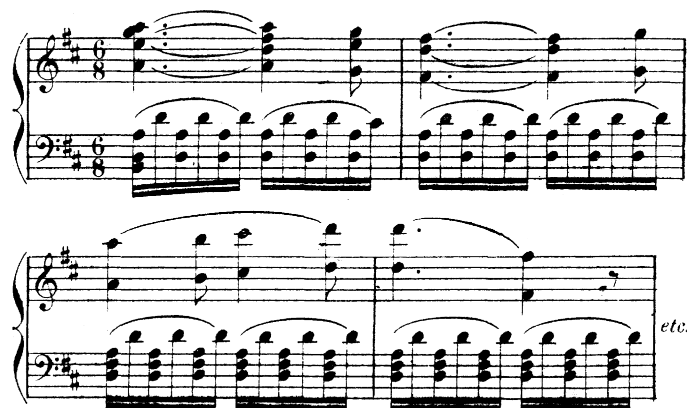
d'extase. Et comment se traduit habituellement l'extase? Par un arrêt plus ou moins long des mouvements de l'esprit et du corps, par la fixation passagère des yeux et de la pensée sur un même objet. De là cette notation, *des cieux*, avec la blanche pointée qui remplit deux mesures... On peut considérer aussi cette longue tenue comme une *image* traduisant l'idée de grandeur matérielle par une impression de continuité (1). Sur les mots *la coupole*, le dessin mélodique s'élève sous l'influence de l'idée et de l'objet qu'elle indique : ainsi s'élève parfois le geste de l'observateur qui admire le ciel. Les intervalles de quinte et de quarte qui viennent immédiatement après sont une nouvelle *image* de cette idée de grandeur qui remplit le premier vers. Après le mot « infini », le chant se tait durant deux mesures, mais ce silence lui-même est expressif. Il faut encore voir en lui une image représentant le recueillement du spectateur; peut-être aussi a-t-il une signification objective se rattachant toujours à l'idée de grandeur infinie. Sur les mots *laisse pleuvoir*, le dessin vocal descend du registre élevé vers le registre grave, parce que le musicien reproduit instinctivement la *direction* d'un mouvement extérieur. Les intervalles de sixième et de quarte (*sol-mi*, *mi-la*) qui terminent la phrase ont une double raison d'être : d'abord ils continuent et achèvent la traduction de l'idée de grandeur en donnant l'impression de cette grandeur réelle, qui est un intervalle musical; ensuite, comme tout intervalle provoque un effort de la voix, ils réalisent l'idée de force contenue dans le mot « éclatant ».

Sur cette dernière syllabe, l'orchestre reprend le thème

(1) Cf. dans la mélodie de Saint-Saëns, *La Cloche*, la notation de ce dernier vers :

Et se plaint dans l'amour comme toi dans *le ciel*.

initial, mais avec un grand nombre d'instruments et une énergie brillante qui le transforme :



Ce qui suit, à ne considérer que l'impression d'ensemble, est un commentaire développé du mot « éclatant ». L'emploi simultané de divers timbres, qui fait l'orchestration si pleine et si nourrie; le *forte* auquel on est arrivé en partant du *piano*, par une gradation qui s'accorde bien avec l'idée du réveil de la nature; l'accompagnement uniforme en doubles croches, où l'on peut voir une image des mouvements réguliers de la vie universelle; enfin le concert si agréable à l'oreille des diverses parties, tout cela représente, par des sensations exactement appropriées au sujet, ces idées de puissance, d'harmonie et d'éclat qu'éveille en nous le souvenir d'un lever de soleil. En outre, la phrase du début de la symphonie, — phrase de tendresse et de tristesse, — règne ici souverainement, grâce à une reprise magistrale. Elle conserve toujours sa valeur d'expression psychologique et son caractère de pensée indépendante; mais la façon dont elle reparait, le relief, l'intensité et la plénitude que lui donne le concours des divers instruments, ajoutent par surcroît à son intérêt la valeur d'une image.

Il y a donc là, grâce à cette synthèse qui réunit et fond ensemble des éléments si complexes, une représentation de l'âme humaine et de la nature vibrant à la fois (Einklang) dans un hymne que règle la pensée artistique.

Aussitôt après, le vers exprime une idée nouvelle; l'expression musicale, elle aussi, va changer.

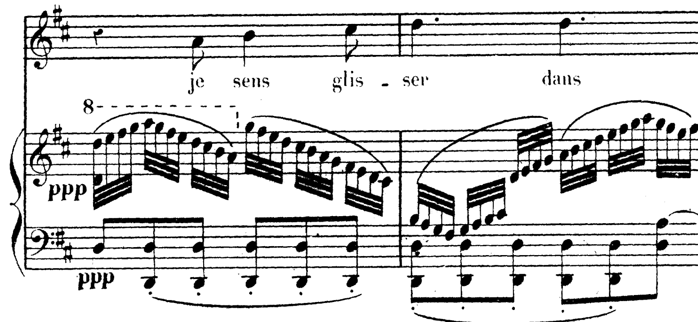
4°

Je sens glisser dans l'air la brise matinale.

Ce que le texte offre ici au musicien, c'est l'*idée* d'un mouvement extérieur évoqué par le mot « glisser ».

Quelles qualités de ce mouvement Berlioz va-t-il reproduire ? Sa direction, comme il a fait plus haut pour la lumière ? Le modèle extérieur ne la donne point avec précision, et ici, d'ailleurs, elle nous importe peu. Il suffira d'un équivalent, d'une imitation approximative et un peu conventionnelle. La brise matinale effleure les êtres et les choses; elle est mobile, capricieuse : un dessin ondoyant et divers, établi sur cette simple idée, la représentera fort bien.

D'autres qualités du mouvement sont plus intéressantes pour le sentiment et pourront être reproduites avec exactitude : sa douceur, sa légèreté.



l'air ___ la bri- -se ma- -ti- -na- -le

etc.

Berlioz a reproduit la légèreté et la douceur du mouvement :

a) En doublant la rapidité du rythme (24 triples croches par mesure au lieu de 12) ;

b) En *liant* les notes qui composent le dessin descriptif,

de façon à ne jamais interrompre l'impression de continuité ;

c) En n'employant que des intervalles d'un ton ou demi-ton (de plus grands intervalles représenteraient non plus l'idée de *glisser*, mais celle de *sauter*) ;

d) En parcourant successivement tous les registres, de telle sorte que la ligne mélodique semble se jouer dans le champ instrumental ;

e) En éteignant les vives sonorités de l'orchestre dans le *pianissimo* des violons.

Grâce à cette rapidité, à ces gracieux méandres et à cette extrême atténuation de la sonorité, l'oreille saisit à peine chaque note distinctement et a l'impression d'un murmure aérien.

5°

De ma poitrine ardente un souffle pur s'exhale.

Ici, le texte évoque l'idée d'un phénomène physiologique dont l'expression musicale va s'emparer facilement, puisqu'il s'agit de respiration ; ce phénomène est la base du chant qui en est l'image naturelle, et l'orchestre, nous l'avons dit maintes fois, n'est qu'une extension du chant. On peut constater, sans crainte de tomber dans les minuties, que pas un des éléments du texte n'a été négligé par Berlioz dans les lignes suivantes :

De ma poi - tri - - - ne ar -

- den - - - - - - - te un etc.

8 etc.

souf - - - - fle pur s'ex -

8

- ha - - - - - - - - le etc.

8 ppp etc.

Pour que l'air « s'exhale », il faut qu'il monte de la poitrine aux lèvres : aussi le dessin mélodique est-il ascendant; *instinctivement*, le musicien a conformé cette partie

de l'expression à l'objet qu'il voulait exprimer. D'ailleurs, le mot « ardente » eût suffi à lui seul à déterminer la direction de la mélodie.

Quand on respire sous l'influence d'un sentiment de bien-être, la respiration est facile : aussi n'y a-t-il dans le chant que des intervalles très réduits, puisque l'intervalle, par sa nature, suppose toujours un effort. L'orchestre, qui souligne ici le dessin vocal, reproduit cette forme.

Quand on respire ainsi, à pleins poumons, la respiration est longue : de là ces tenues du *do* naturel et du *fa* naturel qui obligent le chanteur à exhaler réellement l'air contenu dans sa poitrine.

Dans l'accompagnement, le dessin descriptif a changé de forme dès qu'une autre idée a paru ; mais ces groupes de triples croches qui alternent, qui se combinent si agréablement pour l'oreille, dont le mouvement est tour à tour suspendu et repris comme celui d'une brise réelle, continuent la même image aérienne (moins l'idée de *glisser*, qui a été abandonnée).
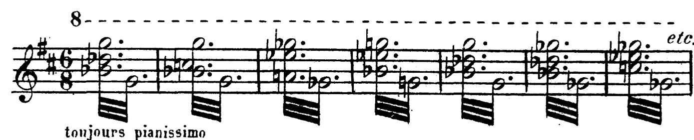
6°

> J'entends autour de moi le réveil des oiseaux,
> Le long bruissement des plantes et des eaux.

Les idées contenues dans ces deux vers sont d'une expression courante dans les symphonies. Il est facile d'imiter avec des sons le chant des oiseaux pour cette raison bien simple que quand l'objet de la description est musical, la musique n'a qu'à se reproduire elle-même. Le « bruissement » des eaux et de la verdure n'offre pas de difficultés, non plus, — quelque différence qu'il y ait entre le chant d'un oiseau ou les murmures d'un bocage et les sons d'une flûte, d'un haut-bois, d'une harpe. Dans la *Gotterdæmmerung* (trio des Filles du Rhin), dans la *Damnation* (introduction à la scène du sommeil de Faust sur
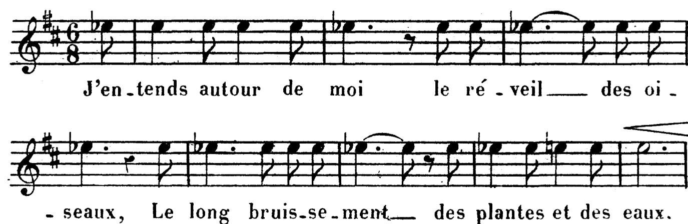
les bords de l'Elbe), dans *Siegfried*, nous trouvons admirablement rendus le bruit caressant des eaux vives et celui du feuillage.

Berlioz n'a cependant pas usé ici des grandes ressources dont il disposait. Pour éviter sans doute de surcharger cette scène de traits descriptifs et accessoires, il s'est borné, dans la partie essentielle de l'orchestre, à une série de trémolos qui hésitent entre deux octaves :



C'est une simplification. Les trois idées du texte (*oiseaux*, *plantes*, *eaux*) ont été ramenées à l'unité et fondues en une seule idée très générale, celle d'un mouvement continu, rapide et doux. (Ainsi Gounod, dans sa chanson du *Printemps*, adopte un dessin d'accompagnement uniforme qui synthétise les nombreux sujets de description offerts par le texte.) Ces trémolos d'ailleurs sont caractérisés; il y entre une harmonie qui varie à chaque instant et dans laquelle on peut voir une image de cette musique si riche et sans cesse renouvelée qui enveloppe la nature.

Les paroles ont donné lieu à la notation suivante :



Pourquoi cette insistance sur la même note? J'en vois deux raisons.

Quand un bruit très agréable est perçu par l'oreille, et que ce bruit est vague, traînant, diffus, un mouvement d'attention se produit; or l'attention, comme l'extase, suspend et *fixe* dans une immobilité passagère toute l'expression physiologique du sentiment (celle du visage et celle de la voix); de là l'absence d'intervalles et cette *fixité* de la ligne mélodique. — Peut-être aussi y a-t-il là une image de continuité provoquée par les mots « *long* bruissement ».

7°

> Oh! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes,
> Loin de la lutte humaine et loin des multitudes!

Une simple lecture de l'ensemble du texte montrera que tous les vers précédents préparent ces deux derniers, qui en sont à la fois la conclusion logique et le résumé. C'est le degré le plus élevé qu'atteigne le mouvement de la pensée et de l'émotion dans toute la scène. Il se fait d'abord dans la sensibilité de Faust comme une accumulation de force indiquée par toutes ces formules de détail : *le vieil hiver a fait place au printemps*, — *la nature s'est rajeunie*, etc..., puis cette force éclate dans l'exclamation : *oh! qu'il est doux de vivre!* L'expression musicale ne peut manquer ici d'être subjective. La phrase littéraire contient cependant des éléments d'un autre ordre : d'abord le mot de valeur *doux* qui invite le musicien à employer une image, puis ces traits descriptifs : *loin de la lutte humaine, loin des multitudes.* Voyons comment Berlioz a suivi ce programme.

Oh! ——— qu'il est doux de vi - - vre au fond des so-li -

- tu des, Loin ——— de la lutte humai - ne et

loin ——— des mul - ti - tu - - - des.

Dans le texte, le lien qui rattache les deux derniers vers aux précédents est purement logique ; il est rendu sensible ici par la tenue de la dernière note de la phrase précé-

dente (le *mi* naturel placé sur *eaux*) et par l'ampleur à la fois croissante et continue du son, qui, supprimant toute césure, porte le vers tout entier sur le suivant. — L'exclamation a donné lieu, selon une loi maintes fois observée, à un dessin mélodique *descendant* dont la première note est attaquée avec énergie. La voix est lancée par l'émotion sur le *fa* naturel, puis redescend et s'affaiblit sur les dernières syllabes. Cette forme d'expression, dominante ici, reparaît à la 6e mesure du chant et à la 9e. L'accompagnement la suit et la souligne à chaque reprise. — L'idée de *douceur* est réalisée par l'emploi des intervalles très faibles dans la suite mélodique et par les consonnances de l'orchestre et du chant. — Remarquons enfin que sur les mots « au fond des solitudes », et « loin des multitudes », l'orchestre, pour donner l'impression du calme et du silence, simplifie son langage et s'apaise dans un *pianissimo* qui est une image.

Ici, le texte littéraire est fini et le chant cesse avec lui. L'orchestre complète cependant la scène par une longue et brillante péroraison, où il reprend à son compte les idées précédentes.

Remarquons d'abord l'aisance avec laquelle se meut et s'étend l'expression musicale. Un ensemble de vers n'est pas comme un champ clos où le musicien est prisonnier, La mélodie peut l'étendre par la répétition de certaines parties; quant à l'orchestre, il peut déborder, d'une façon indéterminée, l'expression vocale: il prépare, il commente, il développe; il bâtit un édifice sur l'indication de quelques lignes.

En général, dans cette première scène de la *Damnation*, les instruments ont le premier rôle; la voix le second. Cette disposition est conforme à la grande loi de vérité qui régit l'union de la musique et de la poésie. Il y a des cas, dans la vie commune, où le langage articulé traduit la pensée tout entière; par exemple, lorsque nous exprimons

une idée d'un caractère abstrait ou indifférent, un axiome, un texte de loi, etc... mais si nous disons : *je souffre* ou *je suis heureux*, ces simples mots disent-ils tout ce qui est en nous? Non, assurément; lorsque le musicien les a notés, il lui reste à peindre l'émotion qui soutenait la pensée, à montrer l'âme directement. L'émotion est une force qui dure, se recrée elle même à chaque instant et subsiste longtemps après un vain bruit de paroles. Ainsi un acteur ajoute parfois à une tirade ou à un mot caractéristique tout un jeu de scène qui en précise et en complète l'effet. Faust s'est tu; mais son cœur reste plein d'une félicité qui l'enchante et l'enivre tour à tour, en le faisant passer par l'extase, la rêverie, la religiosité tendre ou enthousiaste de la contemplation... Songeons d'ailleurs, pour rester au point de vue d'observation où nous nous sommes placés dès le début de cette étude, que la voix n'est pas le seul signe physiologique de l'émotion : le regard, la respiration, le geste, tous les mouvements du visage et de la personne parlent encore après elle. Le musicien est donc dans la vérité stricte lorsqu'il ajoute au dernier vers du texte un développement assez long.

Après quelques lignes, qui, par les consonnances de tierce et de sixte et leur rythme caressant, paraissent continuer le commentaire de « il est *doux* de vivre » et donner une image de cette idée, reparaît la phrase première et maîtresse de toute la scène, la pensée qui fait synthèse, avons-nous dit, — d'abord dans une douceur voilée, donnant l'impression d'une paix délicieuse, puis avec l'exaltation vibrante et passionnée de toutes les forces instrumentales. Ainsi se combinent encore une fois les deux aspects de la musique, son naturalisme et son rationalisme. Berlioz reste *expressif* jusqu'au bout, mais, pour cela, il se borne à reproduire, *en variant sa couleur, son intensité et ses modes*, le thème idéal qui a ouvert la symphonie. Ce thème, en reparaissant ici, a, par surcroît,

l'avantage de parfaire la composition, en ramenant à un même principe tous les détails de la description, et en marquant jusqu'au bout l'unité de l'œuvre.

*
* *

Cette analyse déjà trop longue suffit à mettre en lumière ce double fait : le musicien *pense* les paroles en musique, et, en même temps, restitue au langage sa valeur *imitative* et *instinctive*.

Animer les abstractions littéraires en les entourant des formes riches et variées de la vie sensible et en les replaçant dans la nature ; traduire de purs concepts par les sensations précises qui leur correspondent, traiter en un mot le texte comme une âme qu'il faut revêtir d'un corps, — et ordonner, unir toutes les formes descriptives dans cette synthèse spéciale qui est *une pensée*, voilà le double rôle que remplit le musicien par un acte unique. Gluck n'a tracé que la moitié de son devoir quand il a écrit ces mots si souvent cités : « La musique doit ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » Comme il arrive dans la plupart des professions de foi, cette image simplifie à l'excès un programme très complexe et d'une exécution fort délicate. Prise en elle-même, elle provoque bien des objections. Le musicien doit-il « illustrer » toutes les parties du texte en plaçant une valeur sur chaque détail ? Cette application ne produirait-elle pas l'incohérence, l'émiettement et l'ennui ? S'il faut qu'il choisisse, d'après quoi se déterminera-t-il ? En outre, comme le fait judicieusement observer Otto

Jahn (1), ce n'est pas d'après le simple *croquis* d'un modèle que le peintre trouve le coloris; il faut qu'il observe la couleur générale de l'objet et sa forme totale. L'étude d'ensemble d'un poème est donc aussi importante, pour le musicien, que l'étude des détails. Enfin, comme les deux langages sont différents, il faut un nouvel acte de l'esprit pour redire avec des sons ce qui a déjà été dit avec des mots. C'était l'erreur honorable de Gluck de se croire le très humble suivant du poète alors que, tirant tout de son propre fonds, créateur dans sa sujétion même, il marchait à ses côtés comme un roi près d'un autre roi. La vérité est que le musicien refait à sa manière, avant d'y mettre le coloris, le dessin du poète; il renouvelle la pensée en la traduisant.

Au lieu d'examiner les premières pages de la *Damnation* (et je l'ai fait d'une manière très incomplète, puisque je n'ai rien dit de l'instrumentation; c'est comme si on jugeait un tableau de Raphaël d'après une gravure), j'aurais pu prendre pour sujet de commentaire des œuvres plus anciennes ou plus récentes dans tous les genres. Ainsi, on n'a pas eu de peine à montrer que le *Don Juan* de Mozart, dont la pure beauté semble vouloir être aimée pour elle-même, sans le secours d'aucune explication verbale, peut être également admiré pour l'exactitude avec laquelle le texte littéraire y est suivi. J'aurais pu surtout analyser quelques pages prises au hasard dans l'œuvre du maître allemand qui a établi définitivement les lois de la musique dramatique, avec tant de puissance et d'éclat, qu'il paraît à peu près impossible aujourd'hui de faire du théâtre lyrique sans subir plus ou moins son influence (2).

(1) *Mozart*, 1re partie, pp. 512 et 513.

(2) L'erreur à peu près générale de ceux qui ont trouvé la musique de R. Wagner barbare et monstrueuse à cause de ses dissonances, de ses récitatifs et de ses longueurs, a été de juger la *Tétralogie* sans tenir compte des caractères du poème qui l'a inspirée. Or

De ce que la musique peut faire, on tire l'idée de ce qu'elle doit faire, c'est-à-dire une règle sûre pour la critique. Je viens de citer des exemples d'expression juste. Il serait bien facile d'en fortifier la signification par des exemples contraires. Faut-il montrer l'erreur à côté de la vérité? Veut-on voir une reine de village qui cherche à plaire avec une ignorance complète, — systématique d'ailleurs, — de la nature? Songeons à la musique de Rossini, et ouvrons la partition de *Sémiramis*.

voici ce qu'un connaisseur écrivait il y a quelques années : « Voulez-vous, mes jolis petits Français, dit Henri Heine dans une de ses lettres, voulez-vous vous faire une idée de ce poème et des passions de géant qui s'y déploient? Eh bien! figurez-vous que, par une claire nuit d'été, où brillent au ciel bleu des étoiles blanches comme de l'argent et grandes comme des soleils, toutes les cathédrales gothiques de l'Europe se sont donné rendez-vous sur une plaine immensément large. Vous voyez s'avancer tranquillement le dôme de Strasbourg, celui de Cologne, le Campanile de Florence, Saint-Ouen de Rouen, etc... On cesserait de rire quand on verrait ces colosses entrer en fureur, s'étrangler les uns les autres.... mais non, vous ne pouvez vous faire une idée des héros du Niebelungenlied, il n'est tour aussi haute ni pierre aussi dure que le farouche Hagene et la vindicative Kriemhilt. »

Si l'on se pénètre bien de l'esprit général de ce poème étrange, où les héros, quand ils ont soif, délient leur casque, recueillent le sang des blessures de l'ennemi et s'écrient ensuite en essuyant leur lèvre : « Jamais meilleur vin ne m'a été servi, » bien des pages du *Rheingold* ou de la *Gœtterdæmmerung*, discutables peut-être au point de vue général, vont sembler toutes naturelles. Un fait intéressant dans cette question, c'est que le poème des Niebelungen, quand il a été exhumé au XVIIIe siècle, a produit justement les répugnances, le même sursaut d'étonnement et d'effroi, qu'un peu plus tard la musique où il devait reparaître. Frédéric répondait à Bodner, le poète de Zurich qui lui avait envoyé sa traduction : « Vous avez, mon cher Monsieur, beaucoup trop bonne opinion de ces poésies du XIIIe siècle. A mon avis, elles ne valent pas la peine qu'on les ramasse; je ne les supporterais pas dans ma bibliothèque, et les jetterais plutôt par la fenêtre. »

La scène est à Babylone. Au premier acte, le décor représente le vestibule du temple de Bélus et le grand escalier du palais de Sémiramis; au deuxième, les *jardins suspendus* de Sémiramis, et, au fond, le tombeau de Ninus; au troisième, une galerie du palais et la grille des secrets sanctuaires des prêtres de Bélus... Quel séduisant tableau !

Voilà des sujets de description et d'expression, importants parce qu'ils représentent le cadre du drame, et parce qu'ils éveillent dans l'esprit une foule d'images brillantes. Certes, je ne connais ni le temple de Bélus, ni les jardins de Sémiramis, ni le faste religieux ou profane de Babylone, et, pour l'exactitude du tableau, j'apporte au musicien un fonds de complaisance et de docilité sur lequel il peut bâtir à sa guise. La seule chose que je lui demande, c'est de me dépayser, de me donner des impressions nouvelles, de satisfaire mon imagination après l'avoir excitée, en un mot d'être logique avec lui-même en traitant le sujet qu'il a choisi. Rossini se dispense de tout cela. — L'indication instrumentale de ces lieux magnifiques où vont se mouvoir les personnages est purement et simplement.... supprimée.
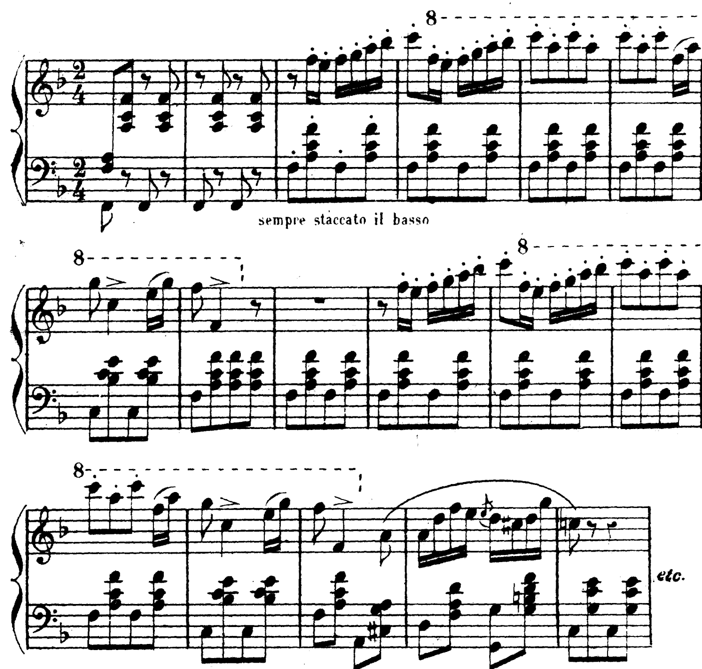
Passons aux sentiments. Les passions qui s'agitent ici sont prises dans la commune nature : la foi religieuse, le patriotisme, l'ambition, l'amour, la jalousie, le remords. Comment le musicien les fait-il parler ?

Le premier acte s'ouvre par le chœur :

A la mémoire
De ce jour solennel,
Chantons la gloire
De l'Éternel !
Chantons en chœur
Ces grandes fêtes,
Chantons en chœur
Leur gloire et leur splendeur !

A nos conquêtes
Honneur ! honneur !

C'est la gloire de la patrie solennellement associée à celle de Dieu, dans un sentiment d'adoration, d'allégresse et de fierté. Le chant qui se pose sur ces paroles ne manque pas, au moins au début, de largeur et d'accent. Mais, dans l'accompagnement instrumental, je trouve cette phrase étrange dont le rythme sautillant, l'air dégagé et la carrure commune rappelant les opéras bouffe les plus pauvrement écrits n'a aucun rapport avec la situation et constitue un non-sens :



Quelques lignes plus bas, toujours pour soutenir les voix qui chantent « la grandeur de l'Assyrie », la « gloire

de l'Éternel », la « splendeur de Bélus », la fête rayonnante qui « remplit Babylone », je trouve cette phrase qu'on croirait détachée d'une figure de quadrille :

Si le lecteur veut bien chanter ce petit morceau sur les paroles suivantes :

Tra la la la la la

il verra la convenance de ce texte à la mélodie !

« Il est insensé, dit Berlioz, d'écrire pour un *Kyrie eleison* des traits qui ressemblent à s'y méprendre aux vociférations d'une troupe d'ivrognes attablés dans un cabaret. » Les lignes précédentes n'ont guère plus de bon sens (1).

Dans la scène suivante paraissent deux personnages, Idrène et Assur. Le premier est un roi mage qui vient saluer ainsi le dieu Bélus :

Dieu d'Assyrie,
Ah ! je t'en prie,
Daigne agréer avec douceur
De mon cœur
La vive ardeur.

Le second, général ambitieux et usurpateur, réclame le trône pour prix de ses exploits :

Oui, que le trône et la grandeur
Soient le prix de ma valeur !

Laissons de côté ce langage assez plat pour n'en retenir que les idées. Il y a dans ces deux couplets des sentiments très différents qui réclament, cela est de toute évidence, deux expressions différentes. Voici comment Rossini les a traduits :

1[er] *Sentiment :*



(1) Scudo a cependant osé écrire dans la *Revue des Deux-Mondes* (1er juin 1862) : « ... Les beautés *simples et grandioses* de *Sémiramis*... L'introduction est d'une grande *magnificence*. Je ne connais rien de plus lumineux que ce premier motif de l'orchestre, qui répand sur *la scène et dans la salle* (!) une sonorité si ample et si joyeuse. » C'est le même critique qui met Félicien David au-dessus de Berlioz !

-ri - e, Ah! je t'en

pri - e, Dai - gne a - - gré - - -

-er a - - - vec dou - - -

-ceur De mon cœur la vive ar-deur.

2e *Sentiment :*

Oui, que le

trô - - ne et la gran - - -

-deur y soient le

prix de ma va - - -

-leur, soient le prix de ma va-leur!
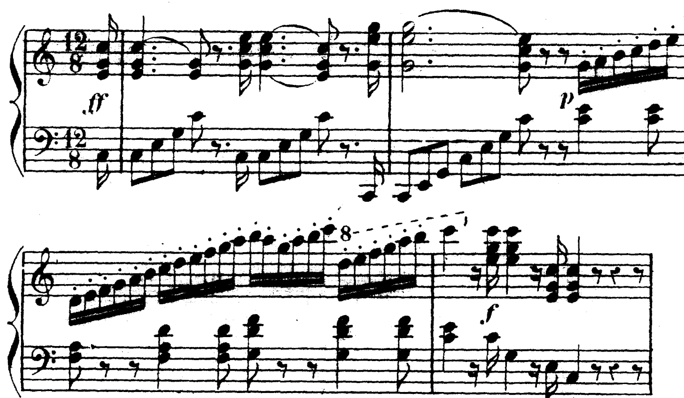
Au n° 5, l'amour d'Arsace et l'ambition d'Assur s'expriment dans des mélodies absolument identiques.

Au deuxième acte, Arsace doit chanter les vers suivants :

D'où vient donc ce trouble extrême ?
Ah ! je sens au fond de moi-même,
Pour le tendre objet que j'aime,
Un grand feu brûler mon cœur.

C'est le même sentiment que dans la *Damnation : « d'Amour l'ardente flamme...* » Ajoutons qu'Arsace parle ainsi devant les jardins de Sémiramis et à côté du tombeau de Ninus, ce qui augmente le caractère poétique de la scène.

Voici la petite introduction par laquelle Rossini annonce un tel sujet :



Tout est faux ici, ou inexplicable : le rythme si nettement accusé, la tonalité si franche et si claire, le dessin mélodique. Il fallait des accents douloureux, un rythme pathétique, une couleur troublante, un peu de mystère... Rossini noie tous les éléments poétiques de la situation

dans la lumière crue d'une formule banale, et donne au mouvement un peu tremblé d'un monologue d'amour l'allure d'une marche guerrière et majestueuse.

Je n'en finirais pas si je voulais citer tous les exemples d'expression fausse dont fourmille cet opéra. Les sentiments les plus contraires y provoquent les mêmes virtuosités de vocalise, toujours brillantes et toujours vaines. Je me bornerai à citer les fins de phrase suivantes, pour terminer ce petit intermède comique de la présente étude :

Idrène (épris d'Azéma) :

Je ne sais quelle espérance
Semble flatter *mon bonheur*.

mon bon - - heur, oui, mon bon -
- heur, ——— mon bonheur, mon bon - -
- heur, ——— mon bon - heur, ———
mon bon - heur! ———
——— Ah!— Ah!—

Sémiramis (dans la même situation que Clytemnestre devant Oreste, ou Gertrude devant Hamlet) :

Ce crime doit être expié!

Ce cri_me___ doit être ex_pi - é! Ce___crime

doit___

___ être ex_ - - - - - - - - - - pi _ é!

Arsace (vaincu par la pitié, mêlant ses larmes à celles de Sémiramis) :

Laissez-moi goûter quelques charmes
A mêler mes pleurs à ses larmes
Et mes douleurs *à ses douleurs*.

à ___ ses ___ dou _ _ leurs, à ___ ses dou _

_ leurs, ______ à ses douleurs, à ___ ses dou _
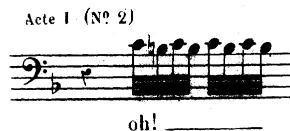
_ leurs, ______ à ses dou_leurs, à ses dou_
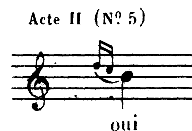
_ leurs, à ______ ses dou _ leurs.

Ces roulades rappellent le mot d'Henri Heine sur le *Stabat* de Rossini, dont il était pourtant l'admirateur : « A côté du crêpe noir des deuils les plus poignants, bruissent les ailes de tous les amours! »

Ainsi, la souffrance et le plaisir, les larmes, l'espérance, le remords, l'angoisse, tout provoque les mêmes festons, le même papillottage. Ces mélodies de Rossini ressemblent à certains portraits des grands hommes de l'ancien régime qu'ôn a souvent peine à distinguer les uns des autres à cause de l'énorme perruque identique.

Cette fureur de briller à tout prix produit quelquefois d'étranges notations des accents les plus simples, comme celles-ci :





Il est vrai que toutes les œuvres du maître italien ne sont pas aussi ridiculement façonnées; ceci soit dit en terminant, comme correctif!...

CHAPITRE II

Conflit de la « vérité » de l'expression et du « style » dans le langage musical. — Quelques mots sur le rôle de l'orchestre.

> Posons d'abord que l'unique forme de la musique est la mélodie.
>
> (R. WAGNER.)

On ne saurait trop le répéter et nous voulons le redire, à la suite de ces analyses, à la fois pour aller au-devant d'une objection et pour aborder une question, essentielle dans l'esthétique musicale, qui va se poser ici tout naturellement, celle des diverses formes que peuvent prendre la mélodie et l'accompagnement :

Si l'observation doit déterminer les intervalles, les timbres, les rythmes et le dessin mélodique ; si elle est la grande règle, le critérium sûr qu'on doit opposer aux virtuosités inutiles et aux Iris « en l'air » de la vocalise, cependant l'observation est par elle-même insuffisante.

Il y a un assez grand nombre de cas où elle est très pauvre d'indications. Il y en a d'autres où elle est à peu près impossible et où le musicien est obligé d'y suppléer par l'invention personnelle. Là où elle est possible, le musicien la modifie pour plusieurs raisons : la plus générale et la plus simple, c'est qu'il est un artiste et, qu'à

moins d'un non-sens, on ne peut affirmer l'identité de l'art et de la nature; si l'art n'est pas un vain mot, s'il existe, il est évidemment quelque chose qui s'ajoute à la nature et qui en diffère. Ainsi, le compositeur ne peut se soustraire à l'obligation de choisir, d'ordonner surtout et d'unifier, car la nature ne lui apporte qu'une suite incohérente de cris, de couleurs, de formes, de mouvements, et ce qu'il doit faire jaillir de tout cela, c'est une pensée. Il faut ensuite qu'il accommode les données expérimentales à l'oreille de l'auditeur qui, ne pouvant saisir de trop vastes ensembles, a besoin de proportion et de mesure ; il faut enfin qu'il leur donne de l'agrément et de la beauté. Si les formes du corps humain ont un idéal que la statuaire peut réaliser, pourquoi les accents de la passion n'auraient-ils pas le leur ? L'ensemble de ces obligations ou tendances qui agissent sur l'esprit du musicien peut s'appeler d'un mot : *le style*.

Pour peu qu'on cède à son pouvoir tentateur, le style devient, dans l'œuvre d'art, un principe d'altération profonde. On devrait se le représenter, — quand on a le sentiment viril de la réalité des choses, — comme un monstre contre lequel il faut lutter, et qui entraîne, aveugle, dévore tous ceux qui n'ont pas l'âme fortement trempée ; d'autant plus dangereux qu'il nous prend à notre insu pour nous envelopper lentement d'une servitude croissante.

Ter letho sternendus adest! terna arma movenda!

On est étonné des déviations qu'il fait subir aux idées. Il semble que, sous son influence, le spectacle de la vie et l'étude de la nature deviennent je ne sais quoi d'enivrant et de capiteux qu'on ne peut plus soutenir. Ce qu'il y a de plus déconcertant, ici, c'est l'exemple de certains chefs-d'œuvre. Comme le génie s'accommode de ce

qui tue les autres, le style règne en souverain, il faut bien le reconnaître, dans Haydn, Mozart, Beethoven...

Jusqu'où doit s'étendre son empire? Jusqu'à quel point peut-on s'écarter de la nature pour satisfaire aux lois ou aux traditions qu'il a établies? Y a-t-il un équilibre possible entre lui et la vérité? Telle est la question à laquelle nous sommes conduits; c'est celle qui, à l'heure actuelle, vient de diviser le plus sérieusement les musiciens, car elle impliquait le problème essentiel du drame lyrique.

I. — La mélodie oscille entre deux formes extrêmes qu'elle peut adopter tour à tour, selon qu'elle s'affranchit complètement des exigences du style, ou qu'elle leur subordonne tout : c'est le *recitativo secco* et l'*air*. La première de ces formes n'est pas assez artistique; la seconde l'est trop. Le récitatif, accompagné d'une simple tenue d'accords par les instruments, peut être considéré comme la première extension du langage parlé dans le domaine du chant; à ce titre, il est tout voisin de la nature, il reproduit avec un *minimum d'altération* les cris instinctifs de la passion et toutes leurs nuances : c'est à lui qu'il faudrait s'en tenir si l'on voulait ne jamais s'écarter de la vérité stricte. Mais ses inconvénients sont nombreux : il est raide et monotone; il manque d'agrément; il ne satisfait pas à ce besoin d'ordre qui joue un rôle si grand dans les plaisirs de l'oreille. En outre, il rend la tâche du musicien vraiment trop facile; il est une sorte de négation de l'art. Mozart était logique lorsqu'il voulait le supprimer dans l'opéra allemand, pour lui substituer la simple déclamation, accompagnée ou soulignée aux endroits principaux par l'orchestre. — L'*air*, avec sa carrure, a pour lui l'avantage, d'ailleurs superficiel, de tout ce qui est symétrique et bien proportionné; ses contours nettement arrêtés lui donnent cette juste grandeur, ce « *mediocre aliquid* » sans lequel la perception d'une œuvre d'art devient une fatigue; il est enfin plus capable que le réci-

tatif de porter la pensée musicale. En revanche, on peut lui reprocher de trop façonner l'expression du sentiment et de remplacer la vérité par le plaisir pur. Il donne à la ligne mélodique une rondeur de paraphe que la nature ne connaît point. En outre, comme les textes littéraires ne se prêtent pas toujours aux symétries qui lui sont chères, il est obligé, pour arriver à se constituer, de répéter fastidieusement certains mots. Ajoutons que la netteté même de sa structure semble le vouer à la banalité.

Laquelle de ces deux formes convient-il d'adopter ? ou plutôt vers laquelle le langage doit-il *s'orienter?*

On peut d'abord distinguer deux sortes de poésie, ce qui simplifiera singulièrement la question. Il y a la poésie où paraît surtout le désir de plaire et de charmer l'oreille ; il y a celle où parle la passion toute vive. Rapprochez les paroles de Faust dans la *Damnation :*

> Le vieil hiver a fait place au printemps,
> Etc., etc.,

et ces strophes un peu mignardes de Remy Belleau :

> Avril, l'honneur et des bois
> Et des mois ;
> Etc., etc.,

ou les jolies variations de Th. Gauthier sur le même sujet ; vous aurez un double exemple de vers qui sont « joués d'âme » et de vers qui sont joués d'imagination. Aux premiers conviendra une forme mélodique se rapprochant le plus possible du langage de la nature ; aux seconds conviendra au contraire une forme très apprêtée, puisque la grâce et la finesse de l'expression, l'habileté du rythme, en un mot la *façon* en créent l'intérêt essentiel. Ainsi, dans *Manon*, la forme artificielle de l'*air* convient parfaitement au madrigal de *Lescaut :*

O Rosalinde,
Il faut gravir le Pinde
Pour te chanter comme il convient;
Etc., etc.,

tandis qu'une mélodie plus libre, plus indéterminée et plus voisine du récitatif convient à ces vers de Desgrieux où éclate l'amour :

Manon! Je ne peux plus lutter contre moi-même;
Et, dussé-je sur moi faire crouler les cieux,
Ma vie est dans ton cœur, ma vie est dans tes yeux!
Etc., etc.

On peut en outre distinguer deux sortes de passion : la passion qui se replie sur elle-même pour jouir de soi et se renouveler dans le sentiment de soi, de telle sorte que l'âme, soit qu'elle s'immobilise dans un égoïsme béat ou s'exalte par sa propre force, — joie ou souffrance, peu importe, — reste, si l'on peut dire, toujours chez elle et ne poursuit aucun objet extérieur à la personnalité; ensuite, la passion qui agit et tend au dehors, celle qui est recherche et non possession de l'objet, où l'âme voudrait sortir d'elle-même pour se mettre en contact avec d'autres âmes, lutter contre un obstacle et atteindre un but déterminé. La première est lyrique; la seconde est dramatique. A la première convient la forme de l'*air*, puisque l'air, à cause des répétitions et des retours de motif qui le caractérisent, est une mélodie qui semble revenir à son point de départ, se replier sur elle-même et tourner dans le même cercle : à la seconde convient la forme du récitatif, puisque ce dernier, à cause de son indétermination et de son perpétuel *devenir*, est une mélodie qui se transforme sans cesse au lieu de se fixer. Que ces deux formes d'expression doivent se succéder en vue de l'agrément et de la variété aussi bien dans la mélodie détachée que dans le

poème symphonique ou le drame, cela n'est pas douteux, et les maîtres réputés les plus implacablement amis de la vérité, comme Wagner, n'ont pas manqué d'y veiller. Le point essentiel est de déterminer la forme qui convient, en principe, à la passion dramatique. Il faut ne pas altérer le caractère fondamental du drame qui est l'instabilité; il faut aussi bien lui donner un mode d'expression qui soit artistique. Comment concilier les exigences du style et celle de l'exactitude? La logique réclame évidemment ici une forme intermédiaire.

L'*air* étant un ensemble fermé, avec un commencement, un milieu et une fin, un opéra composé d'*airs* ressemblerait à ces drames dont parle le campagnard de Boileau,

> Où chaque acte, à lui seul, est une pièce entière.

C'est même *chaque scène* qu'il faudrait dire. Le principe qui a brisé récemment les formes traditionnelles de la mélodie, est le même qui a brisé le marbre pur de l'alexandrin, et, au vers classique de la tragédie, d'une coupe si égale et d'un équilibre si parfait, substitué, comme plus près de la vérité, le vers moderne avec ses enjambements et son infinie souplesse.

L'antagonisme de l'air et du récitatif (1), du charme et de la vérité, des exigences de l'oreille et de celles de la raison, représenté d'un côté par l'opéra italien et de l'autre par l'opéra wagnérien, est déjà chose jugée auprès de tous les artistes qui s'occupent de théâtre et ne divise guère qu'un petit nombre d'amateurs; dans quelle oiseuse discussion d'école ou dans quelle incorrigible frivolité pourrait-il trouver encore un aliment, alors que des expé-

(1) J'appelle récitatif, dans ce qui suit, toute mélodie dans laquelle on ne peut pas distinguer des membres de phrase et des groupes rythmiques.

riences décisives, éclairant tout le monde comme la lumière du soleil, ont porté dans les esprits sérieux l'évidence et la conviction? Il y a parfois dans l'histoire d'un art des conquêtes qui s'imposent et qu'on ne saurait nier sans nier les progrès de l'esprit humain. Lorsque l'*Iliade* et l'*Odyssée* eurent paru, il fut impossible à un poète antique de composer une épopée sans imiter plus ou moins la poésie d'Homère; lorsque Corneille et Racine eurent fait leur théâtre, toutes les tragédies ultérieures se reportèrent nécessairement au *Cid* ou à *Andromaque;* après la *Légende des Siècles*, Victor Hugo créa autour de lui une sphère d'attraction dans laquelle tous les versificateurs furent emportés. De même, il n'est plus possible, aujourd'hui, d'exprimer en musique des passions d'un certain ordre sans subir l'influence de Wagner et sans obéir aux principes essentiels de sa méthode. Et pourtant un débat très vif, aussi ardent que ceux de 1830, a longtemps partagé les auditeurs et traîne peut-être encore dans certaines régions vagues du public. C'est qu'il a sa source dans l'opposition de deux races qui n'ont ni les mêmes dons naturels, ni le même sens esthétique, ni la même oreille; c'est qu'ensuite il repose sur un malentendu.

Les peuples méridionaux et latins, entre autres caractères distinctifs, ont une très heureuse aptitude au chant; mais que de mal est sorti de ce bien! En Italie, durant la période où la musique a été surtout religieuse, les conséquences de cette aptitude n'ont rien eu de funeste, étant dominées par les idées élevées du culte, et ont favorisé, au lieu de la contrarier, la production d'œuvres magistrales; l'influence des voix, au contraire, est devenue prépondérante et a pesé sur l'art tout entier, lorsque la musique, sécularisée et cherchant son inspiration, à la suite de la Renaissance littéraire, dans les souvenirs lointains du drame grec, est devenue profane et païenne (vers le

début du XVIIe siècle). On s'est mis à écrire avec la préoccupation de fournir à la virtuosité des chanteurs un prétexte d'éclat, de parade et de déploiement. De plus en plus, tout a concouru à favoriser le chant, à lui faire piédestal, à le mettre en lumière : application bien excusable, puisque la nature en était complice ; mais application qui a fait dévier l'art musical et produit, en somme, un long arrêt de ses progrès. Il s'était établi un type d'airs déterminé dont le compositeur n'avait qu'à fournir des variations. La danseuse alternait avec la chanteuse. Elle dansait (sur le même rythme) ce que l'autre avait chanté. « Du développement de l'opéra en Italie date, pour le connaisseur, la décadence de la musique italienne. L'évidence de cette assertion frappera tout esprit qui possède une idée exacte de la sublimité, de la richesse, de l'incomparable profondeur d'expression de la musique d'église en Italie dans les siècles précédents; qui pourrait, par exemple, après avoir entendu le *Stabat Mater* de Palestrina, tenir la musique italienne d'opéra pour une fille légitime de cette admirable mère (1)? » Jamais Wagner ne s'est exprimé avec plus de goût et de justesse que dans ces lignes, et n'a jeté sur l'histoire de son art un coup d'œil plus pénétrant. De cette aptitude exceptionnelle au chant et de cette scission est sorti le règne absolu de l'*air*, c'est-à-dire la musique simplifiée, dépouillée, rétrécie, emprisonnée dans des formes pauvres et d'une beauté banale, privée de cette ampleur, de cette liberté, de ces admirables ressources de développement que lui avaient donné les premiers maîtres. De là cette perpétuelle et monotone juxtaposition de l'Air et du Récitatif, — le grand seigneur en costume de gala et le valet chargé de l'annoncer ou de l'introduire, — dans laquelle le drame lyrique a si longtemps trouvé toute sa formule. A lire les dernières productions du génie italien,

(1) R. Wagner, *Lettre à M. Frédéric Villot.*

on croirait que Bach, Haydn, Beethoven, n'ont jamais existé, ou que brusquement on a fait table rase de leurs conquêtes de géants, pour recommencer, avec une ingénuité enfantine et une ignorance systématique, l'œuvre des primitifs. Abuser, lorsqu'on doit exprimer des passions fortes, de ces formes carrées du style qui marquent plutôt un arrêt qu'une progression du sentiment, c'est tourner le dos au bon sens et à la vérité ; c'est faire ressembler le drame, si je puis dire, à une course où il n'y aurait que des haltes, ou à une guerre dans laquelle il n'y aurait que des suspensions d'armes. En France, nous nous sommes longtemps accommodés de cette manière de comprendre les luttes dont le cœur humain est le théâtre. « Le grand Gluck trouvait devant lui l'obstacle de ces formes traditionnelles de l'opéra, raides, étroites ; il ne les a pas du tout élargies dans leur principe, et les a presque toujours laissées subsister ensemble sans les concilier (1). » Les successeurs ne se sont guère montrés plus révolutionnaires. Il est entendu que nous sommes des Français et non des Germains ; que notre éducation s'est faite à Rome et à Athènes et non chez les Scandinaves ; que l'œuvre la mieux appropriée à notre esprit, c'est l'œuvre claire, élégante, de proportions moyennes. Mais quoi ! sous prétexte de se rester fidèle à elle-même, une race est-elle condamnée à l'immobilité ? Toute évolution lui est-elle interdite ?

Dans le système que je viens d'indiquer, le récitatif n'était qu'une sorte de préparation et de transition, un moyen de relier les scènes, une ressource pour combler les vides et amuser la galerie en attendant les grands morceaux de bravoure, un mode d'expression réservé aux parties du drame qu'il faut déblayer au plus vite, c'est-à-dire les récits, les situations dont le caractère n'est pas

(1) R. Wagner, *Ibid.*

encore précis et suffisamment cristallisé, en un mot les accessoires qui répugnent à la musique et qu'on supprimerait volontiers sans l'obligation de noter le texte tout entier d'un livret. Dans le système nouveau, celui qui est représenté par les opéras de Wagner (dernière manière), ou dans la scène de la *Damnation* analysée dans le précédent chapitre, le récitatif prend le premier rang, non pour exclure la mélodie, mais pour s'identifier à elle et lui donner une puissance inattendue. Ce n'est point un usurpateur, c'est l'ancien valet qui vient refaire la fortune délabrée de son maître.

Ce changement de régime, d'ailleurs, ne s'est pas fait tout d'un coup et sans point de départ dans la tradition. Dans les grandes œuvres classiques, le récitatif a souvent tenu les emplois les plus honorables. C'est à lui que J.-S. Bach confie l'expression des sentiments religieux les plus élevés (1). C'est lui qui dans l'*Alceste* de Gluck traduit l'émotion du grand-prêtre à l'approche invisible de son Dieu : « *plein de l'esprit divin,* » etc. C'est de lui que se sert Mozart, non pas quand il fait chanter à don Juan une déclaration d'amour où son cœur n'est point engagé, mais lorsqu'il veut montrer l'épouvante de doña Anna devant le cadavre de son père, son horreur pour le scélérat qui l'a trompée, et ses idées de vengeance auxquelles se mêle la tendresse d'Ottavio. Ce sont là des parties de vrai drame, et Mozart avait trop le sens de la vérité pour n'en pas respecter le caractère. Enfin, est-il besoin de le rappeler?

(1) Par exemple dans son *Oratorium pour la nuit de Noël,* l'annonce par les Évangélistes de la naissance de Jésus est suivie d'un *chœur avec récitatif.* Après une introduction instrumentale, un soprano entonne la mélodie chorale; mais chaque ligne est suivie d'un récitatif où la basse fait ses réflexions et parle de cet amour de Dieu que la naissance du Sauveur vient raviver. Le texte sur lequel est écrit ce solo de basse a la forme strophique; mais Bach l'a traduit librement, sans tenir compte de son rythme.

Schumann, dans ses immortels *Lieder* a créé une forme nouvelle de la mélodie et s'est rapproché du récitatif, en donnant à la phrase une ligne plus flottante et plus brisée, un rythme plus libre, moins serré, parfois insaisissable : n'est-ce pas là un des secrets de son charme, de sa distinction, de sa puissance expressive et de sa poésie ? Cette transformation n'a-t-elle pas eu pour cause évidente le souci de suivre la vérité de plus près et de conserver au langage de l'émotion toute la naïveté de l'émotion elle-même ?

S'il était nécessaire de justifier la prédominance d'une forme semblable dans le drame sérieux, je citerais ces fortes paroles où La Bruyère a résumé à son insu l'esthétique future de la Tétralogie : « Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès le temps de respirer et de vous remettre ; ou, *s'il vous donne quelque relâche*, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et de nouvelles alarmes. Il vous conduit à la terreur par la pitié, ou réciproquement à la pitié par le terrible ; vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe. Ce n'est donc pas un tissu de jolis sentiments, de déclarations tendres, d'entretiens galants, de portraits agréables, de mots doucereux... »

De très-grands compositeurs ont fait fausse route et ont dépensé un talent inutile, faute d'avoir compris cette vérité si bien exprimée par l'auteur des *Caractères*. Meyerbeer — pour citer un de ceux qui représentent l'ancien système sous sa forme la plus habile et la plus noble — est certainement un musicien de premier ordre ; mais il s'est trompé. Il a confondu la musique symphonique avec celle qui convient au drame. Il a écrit de très beaux concertos pour voix. Ses constructions mélodiques pourraient se passer des paroles ; elles plairaient sans le secours du livret.

A ceux qui s'alarmeraient encore d'une telle théorie en

troublant la réalisation du vrai programme de la musique par un malentendu obstiné, il suffit de rappeler ces déclarations très nettes de Wagner (1) : « Posons d'abord que L'UNIQUE FORME DE LA MUSIQUE EST LA MÉLODIE, que sans la mélodie la musique ne peut pas être conçue, que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. Dire d'une musique qu'elle est sans mélodie, cela veut dire seulement, pris dans l'acception la plus élevée : le musicien n'est pas parvenu au parfait dégagement *d'une forme saisissante qui gouverne avec sûreté le sentiment*. Et ceci indique simplement que le compositeur est destitué de talent, et que ce défaut d'originalité l'a réduit à composer son morceau de phrases mélodiques rebattues, qui par conséquent laissent l'oreille indifférente. Mais, dans la bouche de l'amateur ignorant, et en présence d'une vraie musique, cet arrêt n'a qu'une signification : c'est qu'on parle *d'une certaine forme étroite de la mélodie*, laquelle appartient à l'enfance de l'art musical; aussi, ne prendre plaisir qu'à cette forme doit-il nous paraître chose vraiment puérile. Il s'agit donc moins ici de la mélodie que de la pure forme de danse qu'elle a revêtue d'abord exclusivement. » — Les mots soulignés au milieu de cette citation indiquent bien cette forme intermédiaire de style dont nous parlions plus haut. On n'en peut indiquer que le principe : en trouver l'application est l'affaire de l'artiste.

La forme carrée et chorégraphique trouvera sa place aux endroits épisodiques qui lui conviennent. C'est elle qu'emploiera Berlioz pour la chanson du *rat* et de la *puce*, ou pour la sérénade de Méphistophélès; c'est dans ce moule gracieux et commode que Wagner coulera le chant des Fileuses (*Vaisseau-Fantôme*), l'appel caressant des Filles-Fleurs (*Parsifal*), le trio des nymphes du Rhin (*Götterdämmerung*), ou le lied de Walter (*les Maîtres chanteurs*);

(1) *Loc. cit.*

mais cette même forme ne représentera jamais le langage normal de certaines grandes passions.

Un des plus sérieux avantages de la forme libre est de distribuer l'attention d'une manière égale sur toutes les parties du poème au lieu de la fixer, au détriment des autres, sur quelques endroits privilégiés. Au moment où l'auditeur attend un retour de la phrase sur elle-même ou une conclusion, le récitatif tourne court, et s'engage dans une autre voie où l'oreille est obligée de le suivre. C'est un air perpétuellement contrarié ; il combat, non sans plaisir secret, il irrite et charme à la fois, en ne les satisfaisant jamais qu'à demi, juste ce qu'il faut pour les tenir en éveil, nos tendances naturelles vers le rythme.

Enfin, il est le seul moyen qu'on ait de consommer l'union parfaite de la musique et de la poésie. J'entends par une union parfaite celle qui n'altère point le texte littéraire par ces répétitions fastidieuses que réclame la rondeur et le retour des périodes. Elle a été réalisée une fois, — une seule, — dans un opéra unique, après une longue série de tâtonnements, grâce peut-être à la coexistence, dans un même créateur, du talent littéraire et du génie musical : « Lorsque je conçus le *Vaisseau-Fantôme*, dit Wagner, j'avais encore un préjugé qui me détermina à esquisser dans le poème des concours très-généraux, auxquels la musique devait être absolument chargée de donner leur développement et leur forme. Mais à cela, je fais immédiatement une réponse : Si, dans le *Vaisseau-Fantôme* les vers étaient calculés pour qu'une fréquente répétition des phrases et des paroles, qui étaient le support de la mélodie, donnât au poème l'extension que réclamait cette mélodie, l'exécution musicale de *Tristan* n'offre plus une seule répétition ; le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie ; en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement ».

La musique va-t-elle donc devenir une sorte de laby-

rinthe savamment désordonné, plein de casse-cous et de surprises, où la route se brise indéfiniment sans être jamais éclairée ou jalonnée?

Il n'en est rien. On peut remarquer déjà, chez les grands maîtres antérieurs au romantisme moderne, certaines formes élevées du récitatif, qui, au lieu d'être simplement soulignées par un accord dans leurs parties essentielles ou soutenues par la « basse continue (1) », reçoivent un accompagnement instrumental développé où apparaissent des idées indépendantes. Ainsi, dans la *Passion de saint Mathieu*, J.-S. Bach donne à un assez grand nombre de récitatifs (2) le soutien d'un motif spécial, rythmiquement construit, et joué par l'orchestre. Berlioz et Wagner s'emparent de ce procédé et en tirent le plus ingénieux parti. Non seulement ils confient aux instruments de grandes idées mélodiques, pendant que les voix parlent le plus pur langage de l'émotion, mais ils construisent ces idées, ils leur donnent un rythme (comme au début de la *Damnation*), et n'hésitent pas à replacer dans l'instrumentation ces retours d'une même formule qu'ils ont bannie de la partie vocale. Ainsi, l'unité de l'œuvre n'est point perdue; elle se refait dans l'orchestre qui la concilie lui-même avec la loi générale de l'exactitude toutes les fois qu'il se borne à exprimer, en les répétant sans invraisemblance, les idées directrices d'une action quelconque. Par exemple, la première scène de la *Damnation*, malgré la forme libre de la mélodie chantée, est très fortement

(1) Voyez, pour ce dernier cas, le *Phaëton* de Lulli (sc. III : *Vous passez sans me voir, craignez-vous ma présence?* etc.).

(2) Par ex. :

Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt....
— Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder....
— Er hat uns allen wohlgethan...,
— Erbarm'es Gott....
Etc.... etc....

construite et a une grande unité, grâce à la phrase qui règne dans tout l'accompagnement. Cette phrase elle-même a une valeur sentimentale : elle est la reproduction des premières mesures du chant de Faust, et sa répétition est conforme à la vérité psychologique. Il en résulte que le *rythme* de la composition musicale, si cher à certaines oreilles, reparaît ici, non plus comme une œuvre factice, conçue en dehors des situations spéciales que le compositeur a le devoir de représenter, mais ne faisant plus qu'un avec la vérité de l'expression. Le musicien traduit en formules mélodiques les sentiments principaux d'un poème, et c'est à l'aide de ces formules seules qu'il bâtit un ensemble. Pour trouver cette conciliation du *style* et de l'exactitude, il a suffi de mieux répartir et de mieux définir les rôles entre les chanteurs et les instrumentistes. Toute la méthode de Wagner est là, comme aussi la justification de ses *Leit motive*. Nul n'a plus d'indépendance que lui, nul n'a plus d'ordre et de simplicité lumineuse. Il lui suffit de deux ou trois idées présentées sous une multitude d'aspects pour élever un monument dont l'ordonnance est admirable.

*
* *

II. — L'orchestre a donc une fonction essentielle et très haute. Il est le grand régulateur du mouvement mélodique. Il est aussi le puissant auxiliaire de l'expression, qu'il complète ou qu'il reproduit de mille manières. Je ne veux point m'attacher à montrer ici la série de transformations et de progrès — depuis Haydn son *fondateur* et Weber son *créateur*, — qui l'a conduit jusqu'au point où nous le voyons maintenant; je ne puis que renvoyer le lecteur aux histoires générales de l'instrumentation (celle de Gevaërt, de Fétis ou d'H. Lavoix) et me borner à quelques

indications générales sur les diverses formes qu'il peut revêtir.

Constatons d'abord, d'après les premières pages de la *Damnation*, le rôle continuellement actif que lui attribue l'art moderne. Quel verbe timide et bas lui laissaient certains *maîtres* de l'ancienne école ! quel insignifiant et banal coloris ! De même que, dans la poésie dramatique, on dédaignait la description du cadre réel qui entoure les passions pour s'attacher à une formule générale et abstraite de l'âme humaine, de même, en musique, on sacrifiait tout à la mélodie. Je comparerais volontiers l'orchestre de certains vieux opéras français ou italiens à une société d'une quarantaine de personnes dont quelques-unes seulement sont chargées du devoir de la parole, tandis que les autres sont distraites, sommeillent, ou se bornent, de temps à autre, à opiner du bonnet. Encore le langage de cette élite est-il effroyablement pauvre, coupé d'arrêts qui laissent traîner la conversation, borné à quelques *ah ! — oh ! — vraiment? — je vous entends ! — c'est cela !* — ou à la reprise servile d'une fin de phrase ; on sent qu'il a moins pour rôle de dire quelque chose que d'empêcher le silence. Tout au plus ébauche-t-il parfois un maigre intermède dans les moments où il n'y a rien d'intéressant à dire. Aujourd'hui, l'orchestre est débordant de vie, de couleur et d'action. Gardant toujours en éveil la prodigieuse variété de ses ressources, et engagé dans cette course à travers les émotions poignantes dont parle La Bruyère, il suit le drame pas à pas pour l'animer de tous les mouvements de la passion ou l'enrichir des images de la nature extérieure. C'est une puissance qui centuple celle des voix et ne s'exerce jamais au hasard.

L'analyse faite plus haut montre que l'orchestre peut avoir tour à tour une signification subjective, une signification descriptive et une signification symbolique.

Dans le premier cas, il peut se borner à suivre le dessin

vocal en le reproduisant avec plus ou moins d'exactitude, pour accentuer le langage de l'émotion toute pure, ou bien associer au chant une mélodie indépendante, soit pour compléter et embellir en la doublant l'expression du sentiment, soit pour traiter une partie du sujet distincte de celle qui est confiée au chant. Cette partie mélodique est habituellement soutenue ou suivie d'un dessin qui est l'accompagnement proprement dit, et qui, d'un rythme tour à tour calme ou pressé, égal ou haletant, s'efforce de représenter le dynamisme des passions, — ce qui se passe dans l'âme du personnage au moment même où il parle, — en vertu de ce principe conventionnel que les passions sont des mouvements.

Lorsqu'il a une signification descriptive, l'orchestre ajoute à la partie vocale : ou bien l'image des mouvements réels que le chanteur est censé exécuter et qu'on peut associer au sens des paroles (moyen d'expression extrêmement ancien, car il est probable qu'à l'origine la danse et la mimique ont été le seul accompagnement du chant) ; ou bien l'image des mouvements extérieurs, des bruits ou des aspects de la nature auxquels sont liés les sentiments et les paroles. Il objective le drame ; il le replace où il est né, dans le cadre des choses, tour à tour éblouissant ou pauvre, joyeux ou morne, bienveillant ou hostile, exotique ou banal, fictif ou réel ; et allant, par un va et vient continuel, de l'âme humaine aux objets qui l'entourent, du monde physique au monde moral, il arrive à nous donner le sentiment de la vie complète.

Enfin, soit dans la mélodie instrumentale, soit dans la partie spéciale réservée à l'accompagnement, l'orchestre peut symboliser d'une manière plus ou moins conventionnelle les idées exprimées par le chant. Il trompe alors la raison de l'auditeur, ne pouvant la satisfaire logiquement ; il amuse l'imagination, non celle qui sait reconstruire le spectacle des choses visibles, mais celle qui se

repaît de figures nouvelles, se contente d'à peu près, se montre toujours prompte à créer des ressemblances douteuses, et s'abandonne docilement au charme des mensonges ingénieux.

Si l'on songe que, pour remplir l'une ou l'autre de ces trois fonctions, il peut non seulement accompagner le chant et le commenter, mais encore le faire précéder d'une introduction ou durer encore après lui, on devra reconnaître qu'il se meut dans un champ aussi vaste que son propre pouvoir. Il porte la mélodie comme l'Océan porte l'esquif. Quelque rôle qui lui soit attribué, il oscille entre deux groupes de tendances : la prodigalité ou la discrétion, l'analyse ou la synthèse.

1° L'instrumentation est comme la couleur dans certains tableaux, ou, plus précisément, la partie pittoresque et architecturale dans certaines scènes à personnages. On peut la multiplier et la déchaîner, ou la réduire à un minimum. Qu'on se figure d'une part le *Coupeur de nappe*, la *Mignon* ou la *Marguerite* d'Ary Scheffer, où les personnages tiennent presque toute la place, dans un décor insignifiant, — et, d'autre part, l'*entrée de Mahomet à Constantinople* et les *Chérifas* de Benjamin Constant, la *Mort de Babylone* de M. Rochegrosse, ou mieux encore, certaines toiles fastueuses de Paul Véronèse : on pourra mesurer la distance qui sépare le système de Donizetti, d'Halévy, de Meyerbeer lui-même, pour n'en pas citer d'autres, habituellement peu prodigues de dessin et de couleur, et le système de Wagner ou de ses continuateurs, dont l'abondance instrumentale fait parfois ressembler le chanteur à un naufragé au milieu des flots grondants. Soit par le nombre des instruments employés, soit par la durée matérielle qu'on leur accorde avant, pendant, et après le chant, soit aussi par le nombre des idées qu'on lui fait exprimer, l'orchestre peut aller de l'extrême richesse à l'extrême sécheresse. Berlioz s'est plaint avec raison du

premier excès : l'oreille de l'auditeur, aussi bien que son intelligence, a besoin de clarté, de proportion et de mesure. Le musicien doit montrer sa force sans l'étaler ; il peut étonner, mais non accabler : c'est là un principe de toute évidence. D'ailleurs, la loi générale de convenance et de vérité à laquelle il est obligé, suffit à fixer les limites qu'il ne doit point dépasser. Traiter le sujet, tout le sujet, rien que le sujet ; en suivre la composition ; ne pas mettre au premier plan ce qui est au second, et réciproquement ; respecter l'oreille et le goût de l'auditeur : telle est la grande et unique règle qui suffit à tout, et condamne les exagérations de tout genre. — Certains opéras modernes ont le tort de ressembler à ceux de Gluck, comme une statue coloriée à un marbre grec (Hanzlick).

2° L'orchestre oscille entre deux autres tendances : l'analyse et la synthèse, qui peuvent être considérées à un double point de vue : celui du style et celui du commentaire. L'orchestre est synthétique au point de vue du style : lorsque les instruments sont employés par petits ensembles de familles naturelles ou traditionnelles (quatuor à cordes, petit orchestre des bois, famille de cuivres) ; lorsqu'un groupe de mêmes instruments a une partie commune et identique ; lorsqu'enfin les combinaisons des diverses familles sont de nature à ne point troubler le caractère homogène et l'unité de l'expression, comme dans la plupart des symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Il est analytique lorsqu'il établit des alliances imprévues entre certains instruments (par exemple, la fugue des étudiants, dans la *Damnation*, est accompagnée par le tuba, le basson, l'alto, la contrebasse et le cor, à l'unisson. — Le *Dies iræ* de la *Symphonie fantastique* comprend d'un côté deux ophicléides, les cors, les trombones, les bassons et les cloches, et de l'autre les flûtes, les hautbois, les clarinettes et les violons en pizzicato. Berlioz abonde en effets semblables) ; lorsqu'un groupe

d'instruments de même nature est divisé de façon à jouer des parties qui diffèrent, soit par la mélodie, soit par le rythme (ainsi Wagner, dans ses dernières œuvres, a poussé à l'extrême la division des parties de violons déjà employée par Rossini, Meyerbeer, et surtout Berlioz) ; lorsqu'enfin un instrument spécial domine les autres pendant une durée assez longue (voir le ballet de l'*Enfance du Christ*, joué par trois flûtes, le rôle de l'alto dans *Harold en Italie*, etc.). — L'orchestre est analytique au point de vue du commentaire lorsqu'il suit le texte de très près en s'attachant à illustrer les moindres détails et toutes les idées par des images distinctes. C'est ce que fait Liszt dans quelques-unes de ses mélodies, par exemple les *Trois bohémiens*. Est-il question d'aventuriers qui fument leur pipe? aussitôt, des groupes de petites notes formant un dessin ascendant, prétendent représenter ces légers nuages de fumée qui s'échappent de la bouche des fumeurs. Le musicien peut, au contraire, ramener à la formule unique et persistante d'une impression d'ensemble toutes les idées d'un poème : ainsi Gounod, dans *le Printemps*. Le premier procédé convient mieux au récit ; il est également plus conforme à l'esprit du drame ; mais il peut fatiguer l'attention et la dérouter par ces minuties qui brisent à chaque instant la suite d'un développement. Le second est surtout lyrique, mais trop monotone pour l'agrément, et trop simple pour l'exactitude. Le texte poétique peut seul déterminer celui des deux qu'il convient d'employer, et la mesure dans laquelle il convient de les associer ; et il résulte de tout ceci, qu'obligé de régler son style, au double point de vue de l'étendue et du caractère de l'expression d'après les idées et le plan du poème, le compositeur, avant de montrer qu'il est musicien, doit être homme d'intelligence et de goût.

Dans ces divers cas, l'orchestre garde le privilège essentiel d'être affranchi, dans une assez large mesure, de

l'influence immédiate et dissolvante exercée par le poème sur la pensée musicale, et de rendre par conséquent au compositeur sa liberté de combinaison et de construction. Dans le labyrinthe lyrique et symphonique, c'est lui qui nous donne le fil d'Ariane, lui, et non le chanteur. Il dit à ce dernier ; « Sois ému, et dis ton émotion avec sincérité ; c'est là tout ton rôle : ne t'occupe point d'autre chose. Je suis près de toi, non seulement pour redire tes cris d'angoisse ou d'allégresse et pour en chercher les échos dans la nature, mais pour éclairer ta marche en la soutenant. Sois la vie instinctive et libre ; je serai la raison qui l'accompagne, l'amplifie et la *règle.* »

CHAPITRE III

Fondement et conditions diverses de l'union de la musique et la poésie.

> « La secrète et profonde aspiration de la poésie est de se résoudre finalement dans la musique.
>
> « ... Mon but est d'attacher, avant tout, le public à l'action dramatique elle-même »
>
> (R. WAGNER. Lettre du 15 septembre 1860 à M. Fr. Villot.)

> « La recherche de la rime pour la rime est ce qu'il y a de plus nuisible à la musique. »
>
> (MOZART. Lettre du 13 octobre 1781).

La partie essentielle de ma thèse est maintenant établie et, je pense, suffisamment démontrée. Avant l'important sujet de psychologie que j'aborderai en terminant, je n'ai qu'à dire un mot sur un certain nombre de points que je considère comme accessoires, et qu'on peut garder pour la fin lorsque l'on suit, comme je l'ai fait, la voie expérimentale. Quand on est en présence d'un monument et qu'on ose entreprendre de le juger avec méthode, le premier devoir du critique est de bien regarder et d'essayer de comprendre, docilement ; ce n'est qu'après s'être mis en possession des choses par des analyses aussi nom-

breuses que possible, qu'il peut s'élever à quelques discussions d'ordre général. Encore doit-il, dans cette dernière partie de sa tâche, — la moins intéressante, je crois, pour les vrais amis des beaux-arts, — se montrer prudent.

L'union de la poésie et de la musique est-elle légitime en soi, et ne choque-t-elle aucune vraisemblance? Son fondement est-il d'ordre purement esthétique? Faut-il le chercher dans la nature et dans l'instinct? dans le caractère des deux arts associés? dans la simple convention? En ce dernier cas, quelles sont les limites de cette convention?

L'expression musicale peut-elle s'appliquer à *tous* les poèmes? Quel est le genre de vers qui la favorise le mieux? Y en a-t-il qui soient incompatibles avec elle? Le poète qui travaille pour le musicien doit-il se résigner à quelques sacrifices, et l'union des deux arts demande-t-elle, comme toutes les unions, la subordination de l'un des deux conjoints au second?

Quelles sont les formes que peuvent revêtir cette alliance, et, si je puis dire, les clauses nécessaires qui doivent entrer dans le contrat?

I. — L'union de la poésie et de la musique a un triple fondement : la tendance des deux arts à se pénétrer mutuellement, leur impuissance à se suffire à eux-mêmes dans certains cas, enfin la convention.

1° Le langage de la poésie est celui de l'intelligence; mais il arrive un moment où il semble avoir épuisé les ressources de l'ordre idéal qui sont les siennes, et où il tend à revenir à son état initial, c'est-à-dire à agir directement sur la sensibilité, et non pas seulement sur la raison. Il veut se rajeunir en se rapprochant de la réalité; et comme dans cette voie nouvelle il rencontre nécessairement la musique, il ne peut que subir son influence. Je citerai les lignes suivantes de R. Wagner, où cette évolution, — favorisée par celle de la musique, — est très net-

tement indiquée, et où l'on trouvera en même temps un résumé des idées principales développées dans les précédents chapitres : « Issue d'une signification des mots toute naturelle, personnelle et sensible, la langue littéraire de l'homme se développa dans une direction de plus en plus *abstraite*, et finalement les mots ne conservèrent plus qu'une signification conventionnelle ; le sentiment perdit toute participation à l'intelligence des vocables, en même temps que l'ordre et la liaison de ceux-ci finirent par dépendre d'une façon exclusive et absolue de règles qu'il fallait apprendre. Dans leurs développements nécessairement parallèles, les mœurs et la langue furent pareillement assujetties aux conventions, dont les lois n'étaient plus intelligibles au sentiment naturel, et ne pouvaient plus être comprises que de la réflexion qui les recevrait sous forme de maximes enseignées. Depuis que les langues modernes de l'Europe, séparées en des branches différentes, ont suivi avec une tendance de plus en plus décidée leur perfectionnement purement conventionnel, la musique s'est développée de son côté et est parvenue à une puissance d'expression dont il n'existait encore aucune idée. *On dirait que, sous la pression des conventions civilisées, le sentiment humain s'est exalté, et a cherché une issue qui lui permît de suivre les lois de la langue qui lui est propre, et de s'exprimer d'une manière qui lui fût intelligible, avec une entière liberté et une pleine indépendance des lois logiques de la pensée*... Le développement moderne de la musique a répondu à un besoin profondément senti de l'humanité ; et malgré l'obscurité de sa langue selon les lois de la logique, elle se fait nécessairement comprendre de l'homme avec une puissance victorieuse que ces mêmes lois ne possèdent pas. En présence de cette nouveauté qu'on ne saurait méconnaître, il ne restait désormais à la poésie que deux voies pour se développer : il fallait qu'elle passât d'une manière complète

dans le champ de l'abstraction, de la pure combinaison des idées, de la représentation du monde au moyen des lois logiques de la pensée : or, cette œuvre est celle de la philosophie et non de la poésie ; ou bien elle devait *se fondre intimement* avec la musique, et avec cette musique dont la symphonie de Beethoven nous a révélé la puissance infinie. »

Mais Wagner emploie un mot singulièrement obscur, en disant que la poésie doit « se fondre intimement » avec la musique. Les erreurs les plus graves pourraient s'autoriser de cette parole, et il est essentiel d'en dissiper l'équivoque.

Nous avons aujourd'hui sous nos yeux la preuve d'une transformation du langage dans le sens musical. La pénétration mutuelle des deux arts, affirmée au commencement de ce siècle comme un lieu commun vague, un souvenir élégant des traditions antiques, une métaphore inoffensive protégée par un reste de goût classique contre tout essai de réalisation, est devenue, sous la plume de certains novateurs, un fait accompli, ou, pour mieux dire, un danger toujours croissant. Cette situation, niée d'abord ou dédaignée comme le résultat d'un caprice éphémère, s'est déjà imposée plusieurs fois à l'examen d'une critique sérieuse. La confusion des genres consommée par le Romantisme était une révolution modérée ; voici que la poésie, dégoûtée de ses propres richesses, ennuyée par des rythmes qui ont trop servi, poussée peut-être aussi par la secrète envie du plus faible pour le plus fort, a tenté de s'unir à sa toute-puissante rivale, non plus en se *juxtaposant* à elle, comme jusqu'ici, par un traité loyal où l'un et l'autre art restait soi-même tout en conspirant avec le voisin, mais en lui dérobant ses procédés, par voie de substitution, et, comme disent les physiologistes, « d'intussusception ». Que cherchent les *Décadents?* Si on le dégage du byzantinisme puéril et voulu de certaines formules

à effet, le programme de nos révolutionnaires peut se ramener à deux points principaux : orientation nouvelle du vocabulaire ; altération systématique du rythme. Ils voudraient constituer un langage imitatif ou symbolique, fondé sur l'instinct et tout imprégné de naturalisme. Dans la phraséologie classique et romantique, le mot se bornait à traduire *l'idée* des choses et non les choses elles-mêmes ; il semble bien que ce soit cet intermédiaire de l'idée qu'un groupe — d'ailleurs restreint — d'écrivains tende à supprimer aujourd'hui pour traduire les impressions d'une manière immédiate. En second lieu, ils disloquent le vers et substituent au vieil alexandrin des *lignes* de dimensions très variables, qu'il est impossible de décomposer en groupes réguliers. C'est une sorte de récitatif, un équivalent de la mélodie continue.

Certes, on ne saurait condamner en bloc toutes les œuvres qui sont sorties de cette double tentative, et on doit souhaiter qu'un homme de génie les fasse aboutir. *Exoriare aliquis!...* C'est le vœu sincère de tous ceux qui aiment les lettres. Mais en attendant l'apparition du nouveau Messie, on peut affirmer que l'expérience a condamné des prétentions irréalisables. En empruntant au langage des sens leur caractère imitatif ou leur symbolisme, on ne fait plus de la poésie et on ne fait pas de la musique ; en remplaçant les alexandrins par des lignes de grandeur indéterminée, on ne fait ni des vers ni de la prose, on tombe dans l'inintelligible ou dans l'équivoque perpétuelle.

Puisque la poésie se montre impuissante à revêtir une forme qui n'est pas la sienne, mais vers laquelle un besoin irrésistible la pousse, que lui reste-t-il, sinon de se l'adjoindre comme simple auxiliaire et sans prétendre s'identifier à elle ?

Aussi bien il y a des cas où cette union devient nécessaire ; une rapide comparaison du pouvoir expressif des

deux arts, considérés isolément dans un genre spécial, va le montrer.

1° Il faut distinguer la poésie qui est lue ou déclamée, et la poésie dramatique. La première ne prétend pas exprimer les choses directement; la seconde, au contraire, veut être une reproduction directe de la réalité. C'est dans ce dernier cas qu'il est intéressant de la comparer à la musique.

La poésie lue ou déclamée en dehors du théâtre est indéfiniment suggéstive et crée dans notre esprit une activité libre sans limite précise; pour cette raison, on ne voit pas quel autre art pourrait lui être opposé comme ayant une signification plus riche. Quand le poète de la *Légende des Siècles* peint Booz endormi; lorsqu'il décrit le lever du soleil dans le *Satyre*, ou qu'il fait le portrait de Satan :

L'effrayant ramasseur de haillons de l'abîme,
Ayant sa hotte au dos, pleine d'âmes, son crime
Sous son aile qui ploie, et son croc noir qui luit
Dans son poing formidable, et, dans ses yeux, la nuit...

il n'est ni marbre, ni toile peinte, ni symphonie ou opéra qui puisse éveiller dans mon esprit des images plus nombreuses, plus précises, plus éclatantes ou plus terribles. Le poète, dans ces conditions, tient le burin universel. L'expression idéale de son langage, — parce qu'elle est idéale et ne vise à aucune *imitation*, — enveloppe et domine toutes les expressions directes de la réalité. L'absence même de tout moyen d'imitation fait sa puissance. N'étant rien, il est tout. Au lieu de toucher d'abord les yeux ou l'oreille comme fait le peintre ou le musicien pour arriver ensuite à la raison, il touche d'abord la raison, la faculté même qui nous permet de voir et d'entendre, et par là il fait tout ce qu'il veut de notre sensibilité et de notre imagination, puisqu'il est maître du point de

notre organisme à l'aide duquel on gouverne tout le reste.

Au théâtre, la situation est toute différente. La poésie conserve, il est vrai, sa supériorité au point de vue de l'expression rationnelle. Ainsi Berlioz, Wagner, Gounod, peuvent bien peindre l'ennui de Faust; ils ne peuvent en donner les motifs. Gœthe, au contraire, analyse cet état d'âme et en donne la genèse. Il fait rapidement une revue critique des diverses sciences humaines dont l'étude ne procure ni science ni bonheur; il montre Faust étudiant tour à tour la philosophie, la jurisprudence, la médecine, la théologie; il dit la vanité de l'étude de l'histoire, de l'éloquence, etc... Toute cette partie philosophique du sujet est interdite au musicien. — Mais, en revanche, le pouvoir indéfini de suggestion que possédait la poésie dans le livre se trouve borné par les limites précises que lui impose l'imitation scénique.

L'objet de la poésie dramatique, c'est l'action; mais on peut constater combien la poésie, au théâtre, est impuissante à réaliser son objet d'une manière complète, et les limites qui lui sont imposées de tous côtés dans un domaine où, semble-t-il, elle devrait régner. Elle ne peut exposer aux yeux qu'une action moyenne, atténuée, mutilée; soit pour une raison de convenance, soit à cause d'impossibilités pratiques, elle reste le plus souvent à moitié chemin de son but. Il y a deux sortes de faits sur lesquels elle n'a qu'un pouvoir précaire et contestable ou à l'expression desquels elle n'arrive que par des voies détournées : certains sentiments arrivés à leur paroxysme, et le merveilleux.

1° Comment mettre en *action* le quatrième livre de l'*Énéide*, l'amour de Roméo et Juliette, celui de Tristan et d'Iseult? Le poète ne le peut qu'à la condition de reléguer dans la coulisse une partie du sujet, et d'employer parfois le récit ou le monologue, c'est-à-dire d'abandonner

le genre dramatique pour rentrer plus ou moins dans le genre épique ou dans le lyrisme. On sait avec quelle franchise de poète primitif et génial Lucrèce a parlé de l'amour :

> Adfigunt avide corpus, junguntque salivas
> Oris, et inspirant pressantes dentibus ora.

A la lecture, de tels vers ne laissent pas de se faire admirer parce que, dans le livre, *les faits sont subordonnés au langage qui les exprime*. Il faut remarquer en outre que, si l'imagination a le pouvoir de placer sous les mots une réalité très riche qu'ils ne représentent pas directement, elle est assez libre et assez souple pour procéder inversement, c'est-à-dire pour atténuer et rétrécir cette même réalité à laquelle les mots font songer. Comme le langage est composé de signes arbitraires et sans valeur absolue, l'imagination peut, à son gré, en éloigner ou en rapprocher les objets. Elle soulève plus ou moins le voile qui les recouvre et reste maîtresse de la situation. Sur la scène, au contraire, *le langage est suborbonné aux faits représentés*. Le champ de l'invisible n'existe plus ; l'esprit perd son libre pouvoir d'interprétation ; il est comme enchaîné par l'exactitude précise des choses qu'on lui montre. Or, à la représentation réelle des vers de Lucrèce, qui ne va reculer d'épouvante ?

Dira-t-on que la poésie dramatique n'a nul besoin de représenter les actes matériels et qu'il lui suffit de faire parler les sentiments qui les inspirent ? Il lui est bien difficile de rester dans l'expression purement morale, car tous les sentiments violents tendent à une manifestation extérieure. Lorsque Tristan a bu le philtre magique, il faut qu'il se précipite vers Yseult dans un élan passionné ; et il est fort à craindre que son costume se dérange, que son

casque tombe (1), et que la scène devienne comique. — La musique pure peut être beaucoup plus audacieuse sans s'exposer aux mêmes inconvénients. Dans une page symphonique où l'orchestre parle seul et où l'illusion n'est gênée ni par le décor, ni par les paroles, ni par le jeu des acteurs, Berlioz nous représente l'amour de Roméo et Juliette comme aucun poète ne saurait le faire sans nous choquer. Ainsi fait Wagner dans le prélude de *Tristan et Yseult*. La musique est ici plus réaliste et plus chaste à la fois que la poésie : plus réaliste, puisqu'elle peut reproduire, avec leurs nuances, les cris ou les voix de toutes les émotions ; plus chaste, parce qu'elle ne donne que le langage naturel et instinctif qui est général et ne dit jamais rien de précis. Aussi comprend-on la tendance de certains musiciens modernes à préférer à l'opéra le poème symphonique où l'orchestre peut s'isoler plus souvent de la déclamation lyrique.

Comme limite imposée à la poésie dramatique, on peut ajouter aux sentiments qui provoquent une action violente ou choquante ceux qui ont pour effet d'altérer le langage ordinaire et de le réduire à l'onomatopée : par exemple, la douleur physique. Au-delà d'un certain degré, la souffrance est incapable de faire une phrase, encore moins d'accoupler des rimes ; pour la traduire exactement, il faudrait suivre le conseil de Fénelon et l'exemple de Sophocle dans son *Philoctète :*

Eu ! Eu ! ototoï ! totoi !...

Mais quand la poésie use trop de ce procédé, elle abdique, puisqu'elle abandonne le langage de la raison pour retomber dans celui du pur instinct, qui, nous l'avons

(1) Souvenir d'une représentation de *Tristan et Iseult*, à Dresde (1884).

montré, n'est pas le sien. La musique, au contraire, fait de ce dernier son aliment naturel. C'est ainsi que dans *Parsifal*, un chant des violoncelles exprime la douleur d'Amfortas comme aucune phrase littéraire ne le saurait sans déchoir. — Aux sentiments qui altèrent le langage il faudrait ajouter, cela va sans dire, ceux qui ont pour effet de le supprimer, comme l'ennui, la rêverie. Ici la musique n'est pas absolument plus expressive, elle est beaucoup plus vraisemblable, étant une sorte de langage intérieur.

3° Les observations précédentes s'appliquent en partie au merveilleux, si difficile à représenter au théâtre. Il faut en distinguer deux sortes : le merveilleux subjectif et le merveilleux objectif. Le premier, seul compatible avec l'expression dramatique à laquelle il peut donner une force singulière, affecte deux formes : celle de l'hallucination et celle du récit ou du songe. Lorsque Macbeth recule d'horreur devant le spectre que les autres convives ne voient point, le merveilleux est une simple projection au dehors des sentiments du personnage, et l'expression ne sort pas de la vérité psychologique. Dans le même cas sont les fureurs d'Oreste (Racine) et tous les songes tragiques. Le récit, forme classique et atténuée de la fiction sur la sène, fait encore admettre le merveilleux peut-être parce que dans bien des cas il lui donne un caractère subjectif; on a en effet une tendance, quand un personnage raconte des faits extraordinaires qui se sont passés loin du théâtre, à y voir un reflet des dispositions d'esprit du narrateur. Ajoutons qu'il y a une troisième forme du merveilleux subjectif qui ne prête à aucune difficulté : c'est celui qui est présenté comme un conte ou une fantaisie pure, une légende à laquelle on ne croit plus et qu'on emploie comme un simple ornement. Tels sont les restes de mythologie dans nos tragédies classiques, ou, pour prendre un exemple dans le romantique, le portrait de la fée Mab (*Roméo et Juliette*).

Le merveilleux objectif et *en soi*, comme disent les Allemands, c'est celui qui, dans le drame, est un élément distinct et personnel de l'action. Ainsi, le spectre qui apparaît au premier acte d'*Hamlet* est bien différent de celui qui fait reculer Macbeth ; c'est un personnage de la pièce au même titre que les autres. Ici encore, il conviendrait de faire une distinction entre le merveilleux *humain* et celui qui ne l'est pas. Les spectres, les saints, les dieux du paganisme, ont un caractère et une voix comme les personnages réels : ils sont accessibles à la colère, à la satisfaction et à la peine, à la vengeance ; ils peuvent même, comme le père d'Hamlet, provoquer la sympathie. Il n'y a, théoriquement, aucune incompatibilité entre ce genre de prodiges et l'art dramatique. — Il n'en est pas de même pour les êtres fantastiques dépourvus de la forme humaine, et il est facile de montrer ici l'intervention nécessaire de la musique.

Comment une actrice en maillot, avec une couronne de roses sur la tête et un thyrse enrubanné dans la main, pourra-t-elle se substituer à Puck, le lutin dont la course agile peut, « en quarante minutes, mettre une ceinture autour de la terre » ? Quelle femme assez ténue pourra représenter Ariel, cet esprit qui suce les fleurs comme l'abeille et a pour lit la clochette d'une primevère ? — Quel langage va-t-on prêter à tout ce monde fantastique ? Le poète ne peut se passer ici d'un autre art. Le merveilleux ayant sa logique comme le réel, Shakespeare a voulu qu'Ariel, en sa qualité d'esprit de l'air, agît sur le théâtre en restant invisible (sauf dans deux scènes, au Ier et au Ve acte). Admettons qu'il soit matériellement impossible de se conformer à cette indication du poète : *Ariel, invisible, derrière Prospero*. Comment va-t-on faire parler ce serviteur du magicien ? — D'abord, — ce qui est la première abdication du poète, — Shakespeare use de nombreuses onomatopées (pour l'orage, pour le sommeil, etc... baoôo,

baoòo, bella, lulla, lullaby, etc...); c'est-à-dire qu'après être sorti de la poésie dramatique en rendant le personnage invisible, il sort de la poésie elle-même en ayant recours à une grossière harmonie imitative. De là à employer le mode de représentation musical il n'y avait qu'un pas. Au deuxième acte (scène Ire), Ariel, invisible, accompagné d'autres esprits et « jouant une musique solennelle », vient endormir le roi de Naples et sa suite. Nous voilà dans la symphonie pure. — Quelle différence y a-t-il en effet entre cette scène et le ballet des Sylphes dans la *Damnation* (1)?

Ainsi la musique, — incapable de rien suggérer de plus que la poésie écrite, — aide et complète l'œuvre de la poésie dramatique. Nous avons vu plus haut qu'elle préservait l'expression des brutalités choquantes du réalisme, tout en allant très loin dans le sens de la vérité; nous venons de voir qu'elle la préserve de l'invraisemblance dans le domaine de la fantaisie. Elle seule donne à certaines fictions le mouvement et le langage qu'elles de-

(1) Je citerai un autre exemple où la poésie dramatique est impuissante à représenter le merveilleux et réclame le secours d'un art étranger. Dans la première partie du *Faust* de Gœthe, — qui, d'ailleurs, n'est jamais représentée en Allemagne sans de nombreuses coupures, le chœur des Esprits :

Schwindet ihr dunkeln
Wolbungen droben, etc.,

offre les mêmes difficultés que certaines scènes de la *Tempête*. Après ce chœur, lorsque Faust s'endort pour jouir du rêve délicieux qui est le premier fruit de son pacte avec l'Enfer, la scène devient muette. Au-dessus du personnage couché, une série de toiles mobiles, plus ou moins habilement éclairées, représentent les images qui traversent l'esprit du dormeur. La poésie a donc complètement abdiqué; et par quoi est-elle remplacée? Par un vulgaire procédé de décor et d'éclairage rappelant les *transparents* de nos boulevards. L'emploi de la musique n'est-il pas là tout indiqué?

mandent ; elle allège et vaporise ces constructions, si lourdes sans elle, où se joue le caprice du poète, et ajoute au verbe cette seconde aile de la pensée : le son.

II, 1° La vraisemblance ne souffrira-t-elle pas de cette collaboration ?

Quoique l'instinct associe le chant à certaines émotions, il est certain que l'alliance de la poésie et de la musique, surtout comme on la comprend aujourd'hui, repose sur une convention. Il en est de même pour tous les arts. Il n'est pas naturel, dit Voltaire, qu'on chante dans la prise d'une ville. Il ne l'est pas non plus, peut-on lui répondre, que des chevaux soient représentés sur le fronton ou la frise d'un édifice ou qu'un souple feuillage d'acanthe s'épanouisse au sommet d'une colonne. Il ne faut pourtant pas se hâter d'en conclure, comme on l'a fait, que, le point de départ étant purement conventionnel, on n'est plus soumis à aucune règle fixe et qu'on peut se permettre les fantaisies les plus arbitraires. « Qu'importe une invraisemblance *de plus* dans l'invraisemblable opéra ? » dit un critique (1) en voulant justifier certains usages surannés. Rien n'est plus faux que ce raisonnement. La convention la plus hardie crée, une fois posée, un principe avec lequel il faut rester logique. Et d'abord, elle demande à être suivie jusqu'au bout, complètement et résolument, sans contradiction ni défaillance. Non seulement on ne peut s'en éloigner, au cours de l'ouvrage, pour suivre une convention nouvelle, mais il serait tout aussi choquant de l'abandonner pour rentrer un instant dans la copie fidèle de la nature et de la vérité. Les arts plastiques vont encore nous fournir un exemple. Le sculpteur peut choisir, pour représenter la forme humaine, le marbre, le bronze, la terre, le bois, l'ivoire, etc..., mais si, ayant fait une statue avec l'une ou l'autre de ces ma-

(1) M. Beauquier.

tières, il lui plaisait de traiter une partie de l'ensemble telle que les bras, les jambes ou le visage, en lui donnant la couleur exacte de la vie réelle, cette partie aurait beau être d'une vérité absolue, elle paraîtrait intolérable. La vérité devient la plus fâcheuse des invraisemblances lorsqu'elle figure partiellement dans une œuvre qui repose sur une convention déterminée. Une statue polychrome n'est admissible que si *tous* les tons sont faux ou systématiquement exagérés. Il en est de même en musique. Si, au cours d'une mélodie, la simple déclamation est employée pour un certain nombre de vers ; si, entre deux scènes dramatiques où les voix sont mêlées à l'orchestre, tout se tait pour faire place au dialogue, j'en suis choqué. Saint-Évremont a émis une idée anti-artistique lorsqu'il s'est plaint de la continuité du chant dans l'opéra « comme si les personnages s'étaient entendus pour exprimer *toutes* leurs idées en musique ». Il faut au contraire considérer comme une forme d'art incomplète et maladroite toute œuvre, quelles qu'en soient les ingénieuses combinaisons, où le langage littéraire reprend parfois son indépendance à côté de la musique et n'est pas lié à elle d'une façon continue. Je sais bien que ce principe aurait pour conséquence la condamnation d'un genre très populaire, l'opéra-comique, et qu'il est difficile d'avoir raison contre le goût général. Certes, ce genre a produit des chefs-d'œuvre qui nous sont chers et que nul n'est disposé à sacrifier. Si *Lakmé* ou *Carmen* étaient rayées de notre répertoire national, l'Opéra-Comique renaîtrait de ses cendres et se reconstruirait spontanément pour protester contre cette disparition !... Certaines mélodies resteraient belles, quelle que fût la composition où elles figureraient. Je ne puis cependant m'empêcher de voir, dans cette succession de dialogue et de chant, autre chose qu'une forme d'expression inférieure et boîteuse où l'art se ment à lui-même. Elle nous ramène aux concerts de salon, où la conversation

alterne avec la virtuosité de quelques artistes de choix et avec les danses. Elle fait songer à ces dessins inachevés dont quelques parties sont très soignées, les autres simplement esquissées. D'ailleurs, pour atténuer autant que possible l'invraisemblance qui résulte du mélange de la vérité et de la convention, le compositeur emploie d'habitude certains procédés que je n'ai pas à examiner ici.

L'invraisemblance conventionnelle dont je viens de parler et qui n'intéresse que la *forme* de l'œuvre lyrique sans déterminer en rien son contenu essentiel est soumise, non à des règles, mais à des convenances qu'on peut résumer ainsi :

Il faut que le poème ne répugne pas trop à l'expression musicale. Il doit évidemment être affranchi d'un réalisme exagéré : non pas de ce réalisme général qui est celui des passions, et qu'il ne saurait au contraire trop accentuer, mais de ce réalisme particulier qui résulte du choix de certains lieux, de certaines personnes et de certains faits. La musique, en cela, ne fait que pousser un peu plus loin les exigences de la poésie elle-même. C'est un fait, — et on peut se borner à le constater sans en chercher les causes, — que dans un drame en vers certains personnages empruntés à la vie commune seraient intolérables ou choquants. Quelle apparence y a-t-il que la « langue des dieux » fleurisse sur les lèvres d'un homme de Bourse, d'un banquier ? La musique réclame *à fortiori* les mêmes conditions, puisqu'elle est une forme d'art plus raffinée. Il lui faut un recul de décor, une atmosphère de fantaisie, une sorte de transposition de l'existence réelle dans le domaine idéal, sans quoi nous serions perpétuellement gênés par un incessant rappel du rêve à la trivialité des choses qui nous entourent. Un opéra, joué par des chanteurs en redingote ou en habit noir, n'est il pas déplaisant ? Pour éviter ce défaut d'harmonie, le musicien doit choisir des poèmes qui, par l'éloignement du

temps ou du lieu, par l'exotisme du *costume*, arrachent l'auditeur aux vulgarités de l'existence habituelle et lui fassent attendre quelque chose d'extraordinaire. L'union de la poésie et de la musique ne peut être acceptée sans que l'imagination intervienne; d'où il suit que plus le sujet sera pris à la légende et imprégné de naturalisme merveilleux, plus il sera favorable (1). Sous prétexte que Paul Véronèse a mis des costumes vénitiens et des portraits de contemporains dans son tableau des *Noces de Cana*, un peintre a cru pouvoir recommencer le même tableau en y substituant les hommes les plus connus de l'heure actuelle, en habits noirs. L'effet a été platement ridicule et monstrueux. Ce qu'il faut au compositeur, ce sont des sujets comme ceux de *Freischutz* et d'*Oberon*, de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, de *Tristan* et d'*Esclarmonde*... Le poète peut d'autant plus s'aventurer dans la fantaisie des belles légendes, que le musicien est là pour le ramener à l'humanité. Son langage, nous l'avons vu, est modelé sur celui de l'instinct; il donne donc les cris de la vraie passion aux personnages les plus imaginaires. N'est-ce pas pour cette raison qu'un aussi étrange poème que celui de la *Tétralogie* parvient à nous intéresser?

On peut ajouter qu'un sujet aura un avantage de plus s'il contient des situations qui, par elles-mêmes, impliquent l'intervention du chant: cérémonies religieuses, fêtes publiques, scènes champêtres, etc...

III. — Ces lois très simples de convenance générale une fois rappelées, quels sont les vers qui conviennent le mieux

(1) « La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nature ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, dès lors intelligible au premier coup-d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants. » (R. Wagner, *loc. cit.*)

à la mélodie ou au drame? quelle peut être leur signification et leur beauté?

Si on la généralise, cette question peut être ainsi posée : Est-ce le musicien ou le poète qui doit faire la loi à son collaborateur ?

Toutes les questions de préséance sont délicates quand il n'y a pas de texte de loi pour les trancher, et on les embrouille, d'ordinaire, en y mêlant des idées d'ordres très divers. Celle-ci n'est pas une vaine dispute, digne de figurer dans le *Bourgeois gentilhomme*. Schiller et Gœthe s'entretiennent souvent, dans leur correspondance, de la difficulté qu'éprouve l'artiste à trouver un sujet convenable pour son œuvre. Si le poète est aussi exigeant, et s'il a tant de peine à s'entendre avec lui-même ; si, lorsqu'il a trouvé une matière favorable, il la salue avec enthousiasme, comme il est arrivé pour *Hermann et Dorothée*, que sera donc le problème lorsqu'il y aura deux artistes différents à contenter du même coup !

La question était bien simple à l'époque, aujourd'hui si lointaine, où le souci de l'expression vraie n'existait pas ou était soumis au despotisme des virtuoses. La poésie était placée au second rang. Les auditeurs de Campra et de Mouret, ceux de Philidor, de Rossini, de Bellini et d'Auber, n'admettaient d'autre loi que le pur agrément de l'oreille, et on ne songe guère à s'en étonner. Mais voici les plus habiles d'entre les modernes, qui, au moins en apparence, se contredisent. Mozart déclare que « la poésie doit être la fille obéissante de la musique ». Wagner, à la suite de Gluck, affirme le contraire; pour lui, la musique est « femme », c'est-à-dire astreinte au devoir de soumission et de fidélité. Il est vrai qu'un tel principe souffre quelques modifications dans la pratique, certaines *femmes*, — comme la Tétralogie, — trouvant le moyen de transformer l'obéissance en autorité, quelquefois en despotisme. Le maître allemand n'en résume pas

moins ainsi le contrat par lequel le poète se lie au musicien : « Lance-toi sans crainte, dit le premier, dans les flots sans limites et dans la pleine mer de la musique ! Ta main dans la mienne, jamais tu ne t'éloigneras de ce qu'il y a de plus intelligible à chaque homme, car avec moi tu restes toujours sur le ferme terrain de l'action dramatique, et cette action est la plus claire, la plus facile à comprendre de tous les poèmes. Ouvre donc largement les issues à ta mélodie ! qu'elle s'épanche comme un torrent continu à travers l'œuvre entière ! exprime en elle ce que je ne dis pas, parce que toi seul peux le dire, et mon silence même dira tout, car *je te conduis par la main* (1). » Il ajoute plus loin : « Mon but est d'attacher avant tout le public à l'action dramatique elle-même, sans qu'il soit obligé de la perdre un instant de vue ; tout l'ornement musical, loin de l'en détourner, ne doit lui paraître qu'un moyen de la représenter (2). »

Comment concilier ces diverses déclarations ?

Oui, le poète est le maître du musicien ; mais c'est un maître qui achète sa souveraineté par les plus grands sacrifices, et ne prend le sceptre que pour revêtir le plus pauvre costume.

J'ai déjà montré que le nombre des syllabes du vers n'avait pas d'importance, puisque le musicien est libre de donner à chaque unité de temps la valeur qu'il veut ; quant à la prosodie, elle est indifférente ou très importante selon le système que suit le musicien. Si ce dernier veut écrire des *airs* ou des mélodies à couplets, il faudra nécessairement que le poème lui offre des vers identiquement construits ou des ensembles de vers formant symétrie ; il faudra que le poète, — s'il veut que son texte soit respecté et non déformé par de fastidieuses ré-

(1) *Loc. cit.* (LXXII).
(2) *Ibid.* (LXXXIII).

pétitions de mots, — s'astreigne à surveiller ses accents toniques et à les faire tomber régulièrement aux mêmes places. A ce prix seul, l'union parfaite des deux arts pourra s'effectuer. Mais si le musicien est affranchi des vieilles formules, et s'il adopte plus ou moins le système de la mélodie continue, la prosodie du vers devient complètement négligeable. Dans tous les cas, la rime raffinée est un luxe inutile. Mozart le dit formellement.

Pour ce qui est du sens, nous n'avons qu'à nous rappeler ce qui a été dit plus haut. La musique ne peut décrire les objets extérieurs ou exprimer l'âme que dans un langage très général, celui de l'instinct. Elle peut bien, à l'aide d'une image conventionnelle, traduire une idée spéciale comme celle d'un personnage ou d'un objet déterminés, mais ce n'est là qu'un procédé exceptionnel qui ne pourrait être appliqué à une *suite* d'idées de ce genre. D'où il résulte que les vers *didactiques* sont exclus du domaine musical. J'entends par là, non seulement les vers qui enseignent à élever des abeilles, à greffer des arbres ou à jouer au trictrac, mais aussi tous les vers, — quel que soit le poème où ils figurent, — qui sont chargés d'érudition ou qui mentionnent des faits trop précis : les énumérations de noms propres, les descriptions techniques comme il y en a tant dans la *Légende des siècles*, etc... La couleur locale des livrets doit être de pur impressionisme, et jamais un étalage de savoir archéologique. Il faut au moins que la partie didactique d'un poème soit liée à un sentiment quelconque éprouvé par celui qui parle ; alors la musique s'attache à exprimer ce sentiment et néglige l'érudition elle-même, ce qui revient à dire que celle-ci est hors de son atteinte. On peut ranger dans la même catégorie les vers dont le principal mérite consisterait dans le lien *logique* des idées, et qui tendraient à faire une *démonstration*. Eux aussi ne pourraient être exprimés qu'à la même condition que les pré-

cédents, c'est-à-dire en se dépouillant de toute leur valeur abstraite.

S'il est interdit au poète d'être un trop habile versificateur, un savant ou un philosophe, lui est-il au moins permis d'être un artiste? On ne peut répondre que négativement, avec de grandes réserves, il est vrai. On a déclaré impropres à l'expression musicale les vers trop chargés d'images. Cela n'est juste qu'à moitié.

Hélas! que j'en ai vu mourir, de jeunes filles!
C'est le Destin : il faut une proie au trépas;
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas;

Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées;
Il faut que l'éclair brille et brille peu d'instants;
Il faut qu'avril jaloux brûle de ses gelées
Le beau pommier trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps.

Après avoir cité ces strophes, un critique ajoute: « Rencontrant à chaque instant une image différente, le musicien sera obligé de changer continuellement l'expression. » C'est là une grande erreur. Toutes les images de ce développement sont soutenues par un sentiment unique, la pitié, qui relie et anime toutes les parties de l'ensemble. Or, c'est précisément ce sentiment que la musique peut et doit s'attacher à exprimer, parce qu'il est la chose essentielle, et tout le reste accessoire. C'est la synthèse et non l'analyse qui conviendrait ici.

Il faut d'ailleurs reconnaître qu'en pareil cas la valeur purement formelle du vers disparaît à peu près. Je ne vois que deux manières de faire valoir en musique de beaux vers : les isoler, ou employer la forme mélodramatique. Supposez qu'avant l'andante de la *Symphonie pastorale*, à la fin d'un récitatif, un chanteur dise le vers suivant en

respectant son rythme et sans trop s'écarter du langage parlé :

> Le bercement des flots sous la chanson des branches,
> *(La rose de l'Infante.)*

il est certain que tout l'andante va paraître un délicieux commentaire de cette idée et fera valoir la beauté de la phrase littéraire ; le vers et la musique se prêteront appui mutuellement pour enchanter l'oreille et l'imagination. Mais s'il s'agit d'une *suite* de vers, — à moins que ceux-ci ne soient parfaitement connus de l'auditeur, — le musicien devra, pour ne point les sacrifier, réduire le chant à une déclamation très simple et l'instrumentation à un minimum de valeur. Gluck, au dire de Reichardt, déclamait au piano, devant des amis charmés, les odes de Klopstok, dont il soulignait seulement par quelques accords les passages saillants. C'est une forme du mélodrame, si vanté par l'auteur de Don Juan, et souvent employé avec succès (1). Mais on remarquera que, dans ces divers cas, la musique abandonne plus ou moins la poésie et fait une quasi abdication, ce qui résout la difficulté en la supprimant à peu près ; en outre, elle se condamne à être très superficielle ; et si, même sous cette forme indépendante, elle cherche à se relier à la poésie par certains points d'attache, il devient très malaisé de faire concorder les accents et les repos de la déclamation avec ceux du mélodrame lui-même.

Si l'on met de côté ces procédés exceptionnels dont l'emploi ne laisse pas d'être peu pratique, il faut avouer

(1) A Nantes, on a représenté, il y a quelques années, un *Hamlet* de M. Hignard où l'orchestre accompagne parfois la parole déclamée, qui alterne avec la parole chantée ; il est bien douteux que les chanteurs de Paris s'accommodent jamais de cette innovation. (Remarque de M. Reyer.)

que les beaux vers finement ciselés ne sont pas faits pour le musicien. Les raisons en sont nombreuses. D'abord, de beaux vers se suffisent à eux-mêmes. L'émotion produite par de beaux vers et par une belle musique est, comme nous le dirons plus loin, indéterminée ; il en résulte qu'on ne peut éprouver l'une et l'autre à la fois, puisque l'indétermination de l'une bornerait nécessairement l'indétermination de l'autre. D'ailleurs, la faculté d'attention a ses bornes, et la sensibilité de l'auditeur ne pourrait être touchée par deux objets également sublimes. La beauté artistique ressemble à la femme aimée : elle a des droits sur toute l'âme ; et de même qu'on ne peut aimer deux femmes dans le même moment, on ne peut s'abandonner avec une même liberté au charme d'un poème et à celui de la musique qui le traduit. L'un doit nécessairement nuire à l'autre et le dominer. Aussi bien, il est évident que lorsque le langage littéraire et le langage musical sont unis, c'est ce dernier qui donne à l'ensemble son caractère spécifique. De très beaux vers ne font jamais passer une mauvaise musique ; mais le contraire se produit très souvent. — Nous avons montré que la poésie avait un langage idéal s'adressant à la raison, et la musique un langage réaliste s'adressant plus spécialement à l'oreille ; la difficulté d'unir de très beaux vers à de très belles mélodies tient peut-être souvent à la difficulté de goûter à la fois et pleinement un plaisir d'ordre intellectuel et un plaisir d'ordre sensible. — On peut ajouter enfin à tous ces motifs la difficulté matérielle de faire entendre le vers, quand il est confié à la déclamation lyrique et comme écrasé par la masse instrumentale. Corneille déclarait déjà, dans la préface de son *Andromède*, qu'il n'avait rien écrit pour le chant de ce qui devait être clairement entendu par le public. Il eût sans doute redoublé aujourd'hui de précautions en voyant une armée de plus de cent musiciens prête à lui disputer l'oreille du public. Écrire pour des interprètes aussi for-

midables de jolis vers de facture, c'est mettre de la poudre d'or dans des coquilles de noix et les confier, pour qu'elles arrivent à bon port, à un torrent impétueux plein de remous et de cascades. Remarquons d'ailleurs, en ce qui concerne spécialement le théâtre, que la poésie, quand elle est seule, doit déjà s'imposer certains sacrifices, en ce sens qu'à la lumière de la rampe, les agréments de style sont subordonnés au pathétique des situations et surtout à la vérité des caractères; quand elle est liée à la musique, la poésie ne fait donc que se dépouiller un peu plus de ces gentillesses de forme qui semblent peu compatibles avec les exigences de la scène.

Doit-elle avoir des qualités spéciales, indépendantes de la beauté du style? Wagner a cru devoir multiplier dans chacun de ses poèmes les assonances et les allitérations. On le lui a reproché bien souvent et avec raison. Il est impossible de trouver une utilité quelconque à l'emploi de ce procédé.

Donc, le musicien ne peut aimer les poètes trop artistes et trop curieux de style; il doit les exiler de son domaine, couronnés de leurs propres fleurs. Ce qu'il lui faut surtout, ce sont des formules sous lesquelles on puisse retrouver des émotions ou des images réelles; les plus banales pourront être excellentes parce qu'elles contiennent un sentiment vrai. Ce qu'il lui faut avant tout, c'est un choix judicieux de faits, de passions, de caractères et de situations, de scènes variées et bien liées, en un mot, une *composition* bien faite. Ce qu'il demande, c'est un plan; or, peu importe que le plan d'un monument soit tracé au crayon, à la plume ou au burin; la seule chose importante, c'est qu'il soit bien établi et convenablement approprié à son objet.

Ainsi se trouvent conciliées les deux opinions sur l'importance relative des deux arts. Puisqu'elle absorbe tout le pouvoir expressif et le principal intérêt du langage, la

musique est ici l'art principal et dominant. Cependant la poésie peut, en un sens, être mise au premier rang, puisqu'elle formule l'idée ou la passion qu'il faut représenter et que par là elle commande tout le système d'expression vocal et instrumental (1). Rien de plus logique et de plus simple que cette distribution des rôles. Le poète est le moteur qui fait aller la machine aux multiples et savants rouages ; sans lui, rien ne marcherait, et pourtant, lorsque tout marche, on fait à peine attention à lui. — Quant à l'exécutant, il est l'esclave, le très humble *servant* du musicien et du poète.

(1) V. les déclarations de Berlioz, *A travers chants*, p. 312.

CHAPITRE IV

L'émotion poétique-musicale.

> « Pourquoi mon cœur bat-il si vite? »
> (A. DE MUSSET.)
>
> « Faites-moi de la musique, — la musique, notre aliment fantasque à nous qui vivons d'amour. »
> (SHAKESPEARE, *Antoine et Cléopâtre.*)

Nous avons examiné dans les chapitres précédents le pouvoir d'expression du langage musical et du langage poétique, la manière dont ils s'unissent et le rôle de chacun d'eux dans les diverses formes de cette union. Nous ne nous sommes occupé encore que de décrire les ressources particulières des deux arts et leur adaptation à des objets determinés pris dans l'âme humaine ou dans le monde extérieur. Nous devons maintenant abandonner ces analyses et étudier la nature de l'impression d'ensemble qui naît d'une œuvre constituée par la poésie et la musique. Quelle est la fin dernière de ce mécanisme si riche et si délicat que nous avons décrit? A quelles jouissances d'ordre supérieur nous conduisent tant de ressources accumulées? Le détail, en tant que détail, n'est pas plus poétique qu'il n'est scientifique; livré à lui-même et considéré iso-

lement, c'est une sorte de cul-de-sac où l'on a seulement l'impression d'un arrêt, d'une limite contre laquelle l'esprit vient buter. A peine offre-t-il un intérêt pour la pensée; s'il n'est rattaché à rien, il est inintelligible. L'émotion produite par l'œuvre d'art et dont il est l'origine première le dépasse infiniment. En quoi consiste-t-elle et comment se produit-elle?

Avant d'essayer de la définir, — et je commence par déclarer que tous ses éléments ne sauraient être énumérés, — il faut inviter le lecteur à s'interroger lui-même. A mesure qu'on s'écarte de la foi naïve de l'enfance, on devient, en général, de moins en moins capable d'émotion poétique : l'exercice de la critique, l'habitude et la nécessité de soumettre à la raison les mouvements les plus généreux de l'âme, l'expérience qui s'accorde avec l'éducation pour juger l'instinct insuffisant ou dangereux, la vie, en un mot, refroidit peu à peu notre enthousiasme et nous met en défiance contre cette partie de nous-mêmes qui voudrait échapper à la réalité. La divinité se retire de nous, comme dit Mme de Staël; on perd, si l'on peut dire, ce sens du mystère sans lequel il n'y a ni amour, ni poésie. On a parlé maintes fois de la culture exagérée qui encombre l'esprit moderne; il est certain que ce bagage s'alourdit avec les années et qu'il devient de plus en plus difficile de descendre au fond de soi-même pour y retrouver la nature sous tant d'idées qui la surchargent ou la condamnent. Dans cette situation, l'intelligence n'est certes pas insensible au langage des poètes; mais elle n'en a plus qu'un sentiment amoindri et décoloré. Elle se borne à goûter la part de vérité concrète qui s'y trouve renfermée ou bien sa beauté purement formelle. On admire la plénitude de sens d'un vers de Corneille, les sous-entendus délicats d'un vers de Racine, l'éclat d'une image romantique, l'arrangement savant d'une belle composition, et on répugne à se laisser entraîner plus loin; on

reste dans l'explication lumineuse d'un texte, dans le commentaire nourri d'observations précises; on n'admet plus que les pensées nettes et facilement assimilables. On est comme ces épicuriens éprouvés qui, raillant la folle impétuosité de la jeunesse, apportent une extrême circonspection dans la conduite de leurs plaisirs et ne veulent plus que des jouissances solides, froidement et sûrement organisées. L'âge n'est pas seul responsable de cette tendance croissante au rationalisme. On y est prédisposé par l'éducation classique où l'esprit prend son premier pli, par la méthode universitaire, ennemie professe du nuageux et de l'à-peu-près, jalouse, pour l'exactitude, de celle des historiens et des savants, appliquée à voir partout le triomphe de la raison et à suivre la formule : *penser, c'est limiter*. Il est certain qu'avant de prendre feu sur un vers de Virgile, de Lucrèce ou d'Hugo en donnant libre carrière à toutes les forces de la sensibilité et de l'imagination, il importe de bien comprendre d'abord le vers du poète; et, à ce titre, l'étude complète du détail est indispensable. Mais que de fois on s'arrête au seuil du domaine idéal qu'il faudrait parcourir! On est honteux et lâche devant l'émotion de l'indéfinissable. Ajoutons que l'esprit français est peut-être peu disposé par nature à ce genre d'effusions. Il aime avant tout l'ordre lucide et les contours bien arrêtés des compositions moyennes. Il trouve Shakespeare trop touffu, Wagner trop écrasant; il compose une tragédie avec trois drames de Schiller; il aime les opéras dont le goût populaire peut détacher de courtes mélodies. Le symbole de ses préférences et de ses œuvres artistiques, c'est le jardin d'Horace (*tria jugera, — paulum silvæ, — jugis aquæ fons*), ou bien ce jardin d'Auteuil où la main du classique Antoine corrigeait la nature pour mieux reposer les regards de son maître.

Il y a cependant de la poésie au fond de toutes les âmes. C'est une fine remarque de Montaigne que nous manquons

beaucoup moins de poètes que de critiques. Le meilleur moyen de donner une idée aussi exacte que possible de l'état d'âme créé par l'émotion poétique est d'évoquer en soi le souvenir de ces dernières années de l'enfance où le cœur est pur, l'esprit très ignorant mais déjà curieux, la sensibilité dans sa première fleur et l'imagination dans son premier élan. On est alors bon et généreux, prompt à se répandre au dehors au lieu de se replier sur soi-même; on adore ses parents; on a un culte tendre pour ses amis; on possède des trésors inépuisables de sympathie et de pitié pour ceux qui souffrent; on aime toutes les choses et tous les êtres, depuis le chien de la maison ou le mendiant qui passe jusqu'aux étoiles du ciel; on voudrait pouvoir étreindre et embrasser l'humanité tout entière. En même temps, une application de l'intelligence, qui n'est pas sans gravité, soutient ces sentiments. A cette heure charmante et brève, premier contact sérieux de l'âme avec les choses, qui ne s'est abandonné à la rêverie? Qui ne s'est senti attiré, charmé, tenu délicieusement en suspens à la vue de quelque beau paysage et parfois d'un objet quelconque? On est comme l'Infante de la *Légende des Siècles :*

> Quoi? que regarde-t-elle? Elle ne sait pas; l'eau,
> Le bassin qu'assombrit le pin et le bouleau,
> Ce qu'elle a devant elle.....

Les impressions de la nature passant du domaine physiologique dans celui de la conscience troublent l'enfant et l'enchantent à la fois. Il sent confusément le double mystère qui est en lui et hors de lui, la grande énigme et aussi la grande solidarité des choses et des êtres. Il voudrait envelopper le monde par la pensée comme par l'amour. Il regarde et il admire; il ignore, mais ne sait pas encore douter. Il fait acte de foi et d'optimisme; il s'abandonne à une contemplation au fond de laquelle s'éveillent

notre besoin de connaître et nos aspirations vers l'infini Sa faculté d'expansion fait flotter sa personnalité encore indécise sur la limite du moi et du non-moi. Il dit déjà en lui-même le mot du poète : πᾶν μοί συναρμόζει.

Voilà le sentiment poétique dans toute sa fraîcheur; voilà l'état où nous replace, par un retour à la nature, l'audition des beaux vers ou d'une belle symphonie. Nous reprendrons plus loin le caractéristique de cette émotion qui enveloppe toutes les parties de l'âme humaine; il nous suffit maintenant de marquer son caractère essentiel, à savoir la haute généralité, l'indétermination de l'objet vers lequel tendent alors toutes nos facultés. La science, la philosophie, les arts eux-mêmes, y compris la poésie considérée par son côté *pratique*, s'attachent habituellement à bien définir, pour expliquer ou pour peindre. L'émotion poétique, au contraire, lorsqu'elle est complète, suppose la suppression de toutes les limites imposées à la pensée et au sentiment. Acte d'amour, elle subordonne les exigences ordinaires de la raison aux élans généreux du cœur. Nous la définirons ainsi : une synthèse rapide de la vie universelle dont la conscience devient le foyer (1). Aristote a dit : Il n'est de science que du général. Il en est de même de la poésie. Mais voici la dificulté qui se présente.

Quelques critiques, frappés de la grandeur de l'impression que doit produire le poète, ne voudraient permettre à ce dernier que l'étude des grands sujets philoso-

(1) « Elle est, dit V. Hugo, l'écho intime et secret que la nature trouve dans l'âme humaine,... le chant qui répond en nous au chant qui est hors de nous. » (Préface des *Voix intérieures*.) — Je citerai cet autre témoignage pris aux antipodes de l'esprit romantique : « La faculté du véritable écrivain est comme de changer en universel tout ce qu'il touche. » (Brunetière, *Évolution du drame bourgeois*.) Cette remarque peut surtout s'appliquer au poète, qui cherche l'universel pour le sentiment, comme le prosateur le cherche pour la raison.

phiques tels que le problème de la destinée (Jouffroy) (1). C'est là une vue étroite, en contradiction avec les œuvres et le témoignage de la majorité des grands maitres. Les sujets poétiques, toujours très nettement définis, sont habituellement pris parmi les choses visibles et tangibles; et la loi du style qu'on leur consacre semble être *l'image*, c'est-à-dire la pensée et l'expression sous leur forme la plus précise (2). Gœthe déclare que dans son intelligence la philosophie a toujours chassé la poésie (3), et que l'essence même de l'art consiste à « savoir saisir et prendre un objet *particulier* (4) ». — « La poésie, dit-il dans une lettre à Schiller, demande, aux sujets qu'elle doit traiter, quelque chose de *limité*, de modeste, d'amoureusement voilé... Des exigences trop hautes détruisent cette innocence de la faculté créatrice. » Le fini seul l'intéresse au sein de l'infini. La question qui se pose est donc la suivante : comment la peinture d'un objet très particulier peut-elle faire naître une émotion d'un ordre très général? Comment, en me décrivant un arbre, une fleur, un être vivant, le poète peut-il mettre en moi le sentiment de l'universel? En vertu de quelles lois s'effectue cette évolution de l'âme qui, partant d'un sujet petit et étroit, est conduite au large pour s'épanouir à l'aise au milieu de la création? La dernière partie de notre travail se ramène à l'examen de ce phénomène que nous pensons pouvoir éclairer en lui donnant trois causes : 1° une cause objective tirée de la nature des choses physiques et morales; 2° une cause esthétique tirée de la nature et de l'organisation du langage poétique-musical; 3° une cause subjective tirée de la nature de nos facultés.

(1) *Problèmes de morale sociale* (p. 352), par Caro.
(2) V. V. Hugo (Préface des *Rayons et des Ombres*).
(3) Lettre à Schiller du 18 février 1802.
(4) Eckerm., *Convers.*, tr. Delerot, t. I, 29 octobre 1823.

I. — Rien n'est isolé dans le monde. Non seulement chaque être vivant est un tout gouverné par une loi d'unité, mais toute la nature forme un ensemble dont les parties sont rattachées l'une à l'autre par des liens multiples. Dans l'espace, c'est un consensus de la vie à tous les degrés ; dans le temps, c'est un enchaînement ininterrompu de causes et d'effets. Comment étudier une plante sans connaître la nature du sol où plongent ses racines et celle du climat sous lequel respirent ses feuilles? Dans l'ordre historique, comment comprendre un phénomène quelconque sans connaître ses antécédents? Tous les rouages de l'univers visible sont solidaires; supposez que la loi d'attraction des corps soit modifiée, toutes les autres le sont nécessairement du même coup. Les rouages du monde moral sont dans la même dépendance. Les savants, les philosophes, les poètes, sont d'accord sur ce point. « Tout se tient, tout est complet, dit V. Hugo (1), tout s'accouple et se féconde par l'accouplement. La société se meut dans la nature, la nature enveloppe la société. » — « Toutes les choses naturelles sont connexes, dit Gœthe (2) de son côté... Dans la nature, *nous voyons toujours un objet en rapport avec ce qui est devant, à côté, derrière, au-dessus, au-dessous*. Un objet isolé peut nous sembler pittoresque; mais ce qui a produit de l'effet sur nous, ce n'est pas l'objet seul, c'est l'objet dans les relations qu'il a avec tout ce qui est autour, au-dessous et au-dessus de lui (3). » Cette remarque, à la fois si simple et si intéressante, est d'une justesse évidente pour ce qui concerne le monde extérieur; elle s'applique aussi bien au monde du sentiment et de la pensée. Dans l'âme hu-

(1) Préface des *Rayons et des Ombres*.

(2) Fragment intitulé *Granit,* 1778. — Cf. Séailles, *Le Génie dans l'art*, p. 102.

(3) Voir aussi *Eckermann's Conversation* etc., 5 juin 1825.

maine non plus, nous ne voyons rien d'isolé. C'est là le fondement de la psychologie, de la morale, de l'art et de la science. Interrogez ce juge qui fouille dans l'existence d'un prévenu, cet amant qui épie un geste, un sourire, un regard ; ce romancier attaché à observer une simple attitude, cet épigraphiste déchiffrant une inscription douteuse, cet archéologue étudiant les restes mutilés d'une statue, cet historien plongé dans la lecture d'une charte; et ils vous diront comment la connaissance très nette d'un seul fait peut faire parcourir à l'esprit de grandes étendues de vie morale. Ces diverses formes du travail de l'esprit humain sont toutes des résurrections dont le point de départ est un détail. Il suffit au naturaliste de posséder un fragment de squelette pour remettre sur ses pieds un monstre disparu ; à l'architecte, de contempler des ruines pour rendre leur splendeur aux temples écroulés ; à l'érudit, de pénétrer parfois le sens d'un mot antique pour en dégager celui des institutions et des mœurs et fixer peu à peu la physionomie d'une époque où se reflète l'universelle humanité. L'histoire n'est-elle pas une reconstruction des siècles passés ? et sur quoi travaille l'historien, sinon sur des fragments ? Les idées, les sentiments, les formes, s'appellent et s'évoquent l'un l'autre. Sans cette solidarité, il n'y aurait autour de nous qu'une poussière de phénomènes et l'œuvre de la raison serait inutile. La conscience elle-même existerait à peine. L'idée de la dignité dans la personne humaine est subordonnée au même principe. Nous n'avons pas observé dans tous leurs actes les hommes que nous estimons, mais certains traits de caractère nous suffisent pour croire à l'honneur des uns comme pour mépriser les autres. Toutes les parties de la morale se tiennent. Qui envoie son fils mourir pour la patrie est nécessairement capable de tous les autres sacrifices. La loi indiquée par Gœthe et dont on pourrait fournir des justifications sans fin s'étend aussi aux relations de la vie

morale avec la vie physique. Nous reconnaissons et affirmons cette harmonie par l'emploi des innombrables onomatopées dont le langage courant est rempli : par exemple, lorsque nous disons que le soleil se « lève », ou « se couche », que le ciel « est menaçant », la pluie « bienfaisante », la mer « furieuse », la campagne « riante », etc... La réflexion ne fait que fortifier cette vue de l'instinct. « Otez les falaises de Bretagne à René, écrit Lamartine au début de son *Raphaël*, les savanes du désert à Attala, les brumes de la Souabe à Werther, les vagues imbibées de soleil et les mornes suant de chaleur à Paul et Virginie, vous ne comprendrez ni Châteaubriand, ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Gœthe. » A défaut d'harmonie préétablie entre la nature et nos passions, l'habitude en crée une très puissante (1).

(1) Voyez la *Tristesse d'Olympio*, le *Souvenir*, de Musset, le *Lac* de Lamartine. — Quelles émotions mettait la vue de la Louve dans l'âme d'un Romain ! Quelles idées s'éveillent à la vue du drapeau dans l'âme d'un soldat ! — « Un mot tartare qui me repasse en tête, écrit M. Pierre Loti, une arme d'Orient, une étoffe turque, un parfum, aussitôt me plongent dans une rêverie d'exilé où réapparaît Stamboul. » Je lis un peu plus loin *(Fantôme d'Orient)* cette page exquise : « Pourquoi l'impression, tout à coup retrouvée, d'un rayon de lune de mai sur cette campagne pierreuse de Salonique, où commença notre histoire, suffit-elle à me donner ce frisson-là ? ou bien la vision d'un soleil de soir d'hiver, entrant dans notre logis clandestin d'Eyoub ? ou bien une phrase dite par elle, qui me revient, avec les intonations de la langue turque et le son de sa jeune voix grave ? ou tout simplement encore l'ombre de tel grand mur désolé, jetant sur un coin de rue solitaire l'oppression d'une mosquée voisine ? Ces si petites choses, à peine saisissables, à peine existantes, à quoi donc sont-elles liées dans les tréfonds inconnus de l'âme humaine, à quoi d'antérieur vont-elles se rattacher, à quelles aventures mortes, à quelle poussière encore souffrante, pour faire ainsi frémir ? Et surtout pourquoi éprouve-t-on ces étranges chocs de rappel, uniquement lorsqu'il s'agit de pays, de lieux ou de temps, que l'amour a touchés avec sa baguette de délicieuse et mortelle magie ? »

Cette vision simultanée des relations d'un objet avec tout ce qui l'environne dans l'espace, le précède ou le suit dans la durée, est en grande partie le secret de la poésie. Il résulte en effet de la connexion objective des choses que le poète ne peut désigner l'une d'elles sans éveiller aussitôt en nous une multitude d'images. Cette construction de tout un ensemble sur un simple trait, — construction à laquelle Zadig dut un jour son salut et que Beaumarchais a plaisamment reprise dans une « gaîté » adressee de Londres à un journaliste de Paris, — nous la faisons à chaque instant, malgré nous, en lisant des vers. Le poète nous replace dans les conditions de la vie réelle, et, grâce à la mémoire, c'est le même phénomène qui se produit.

Que de fois nous arrive-t-il, après avoir lu un portrait, de *voir* le personnage se dresser devant nous avec une vérité saisissante ! L'auteur a-t-il donc tout dit ? Non, certes ; une impossibilité matérielle l'en empêche ; mais il a marqué deux ou trois points qui, par une induction sûre, nous ont permis de rétablir tout le reste. Pour éveiller l'idée complète de la grâce ou de la beauté plastique, Homère se borne à désigner par une épithète le « bandeau qui brille dans les cheveux » d'une vierge, ou les « beaux bras » d'Hélène (1). Ces détails lui semblaient sans doute liés à d'autres détails ayant un caractère commun. C'est là, sous sa forme la plus simplifiée, le procédé de tous les poètes. La Fontaine, entre autres, en a fait un emploi digne de l'art antique : lorsqu'il parle de la gent « trotte-menu », du « héron au long bec emmanché d'un long cou », etc... il dit tout. Il en est des paysages comme des portraits. J'ai toujours admiré pour sa vertu évocatrice ce vers d'un art merveilleux :

L'onde était transparente ainsi qu'au plus beau jour.

(1) Σ, 382, — Γ, 121.

Ce détail éveille naturellement dans mon imagination l'idée de l'ensemble dont il fait partie. Je ne vois pas seulement tout ce qu'une eau transparente offre habituellement au regard, mais les objets eux-mêmes qui s'y reflètent : la rive avec ses bouquets de verdure, les arbres aux lignes très nettes, et aussi cet élément essentiel d'un paysage, le ciel, l'azur que la rivière reproduit, la tache blanche d'un nuage, l'air et la lumière qui baignent toute la scène. Le dessin est précis, les couleurs sont vives comme dans une aquarelle. Dans la fable de la *Laitière et du pot au lait*, quand je lis ces vers :

Il m'est, disait-elle, facile
D'élever des poulets autour de ma maison ;

c'est encore un tableau qui, rapidement, s'organise devant mes yeux : les poulets picorant sur un sol encombré, herbeux, semé de graines et de choses minuscules, d'autres bêtes domestiques maintenues par une haie en fleur, les étables avoisinantes, la porte entr'ouverte de l'écurie où une vache apparaît dans la pénombre, la maison blanche du fermier avec son escalier en pierre, sa fraîche rangée de fleurs, et, à l'entrée de la chambre où brille un bahut chargé « d'une humble vaisselle », la reine de ce petit royaume, la fermière satisfaite et gentille, telle que l'a chantée Hégésippe Moreau : pittoresque tableau d'où se dégage une impression saine de bien-être et de paix. Si V. Hugo veut me faire voir un intérieur de petits bourgeois économes, il lui suffit d'un trait comme celui-ci :

Et l'on prit un drap blanc dans l'*armoire en noyer*.

J'en déduis aussitôt, par une analogie rapide, tout le reste de l'ameublement, y compris le caractère des habitants. Voyez, dans le même ordre d'idées, comme les

détails suivants sont suggestifs (*Regard jeté dans une mansarde*) :

> L'angle de la cellule abrite *un lit paisible*.
> Sur la table est ce livre où Dieu se fait visible,
> *La légende des Saints,* seul et vrai Panthéon;
> Et, dans un coin obscur, *près de la cheminée,*
> Entre *la bonne Vierge* et le *buis de l'année,*
> *Quatre épingles au mur fixent Napoléon.*

M. Herbert Spencer, étudiant le rôle des images dans le style poétique, cite les vers suivants extraits de la « Mariana » de Tennyson :

> Toute la journée, dans la maison peuplée de rêves,
> La porte sur ses gonds grinça :
> La mouche bleue bourdonna à la vitre; la souris
> Derrière la boiserie vermoulue cria,
> Ou de son trou regarda les environs.

Chacun de ces détails, ajoute-t-il, traîne à sa suite une foule d'idées associées. Il est rare que notre attention soit attirée par le bourdonnement d'une mouche contre une fenêtre, si ce n'est quand tout fait silence. Lorsque les gens vont et viennent dans la maison, d'ordinaire les souris se tiennent coites, et c'est seulement quand règne un repos absolu qu'elles risquent la tête hors de leurs retraites. Ainsi, chacun des faits mentionnés en suppose beaucoup d'autres, les rappelle plus ou moins distinctement et réveille le sentiment d'une morne solitude qui, dans notre expérience, y est attaché (1).

Il en est des caractères comme des descriptions. Un Tacite, un Michelet, un Taine, tous aux prises avec de grands sujets, mais souvent appelés poètes à cause de

(1) *Essai sur le progrès,* p. 359 de la tr. Burdeau.

leur recherche passionnée du détail, nous montrent comment le particulier peut envelopper le général. L'art dramatique n'a d'autre règle, au point de vue de l'expression, que le choix du trait caractéristique résumant le mécanisme complexe de la vie passionnelle. Au théâtre, plus que partout ailleurs, on est dans l'impossibilité de tout dire. Le poète simplifie, résume, s'efforce de nous montrer les personnages à l'aide de quelques formules qui font synthèse et éclairent parfois toute l'âme humaine. Le vieil Horace est tout entier dans le « qu'il mourût »! Hermione dans sa fameuse apostrophe : « Qui te l'a dit? » Macduff dans ces quatre mots : « Il n'a pas d'enfant! » Les *mots* de la comédie ont la même raison d'être et le même rôle. L'écrivain dramatique ressemble à certains caricaturistes qui, avec deux ou trois lignes, d'une simplicité extrême, fixent la physionomie d'un visage.

Quoique nous ayons une tendance à objectiver les impressions sonores, la musique n'a pas le même pouvoir évocateur en ce qui concerne le monde sensible. Elle l'acquiert seulement, — mais alors, combien puissant! — lorsqu'elle est unie au clair langage de la poésie.

Tous les détails n'ont pas, si l'on peut dire, la même compréhension : l'un peut évoquer l'idée complète d'un caractère, l'autre l'idée d'un groupe d'individus, celui-ci l'idée d'une époque ou d'une race, celui-là l'idée de l'humanité. On peut les comparer à ces cercles concentriques de plus en plus étendus que forme dans l'eau la chute d'un objet. Il en est de même pour le monde physique et pour le monde moral. Le détail le plus poétique est évidemment celui qui est capable de nous élever au sentiment de la plus haute harmonie que la pensée puisse concevoir : celle qui relie les êtres et les choses dans leur totalité, faisant de la création un corps vivant à travers toutes les parties duquel une mystérieuse électricité fait

circuler la même force et courir le même frisson. Ainsi, ces vers de Musset :

> Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser,
> Et la bergeronnette, en attendant l'aurore,
> Aux premiers buissons verts commence à se poser.
> Etc...

C'est la synthèse la plus complète et la plus belle que puissent provoquer des détails. La pensée, comme l'oiseau dont parle le poète, se pose d'abord sur un fait particulier : puis des buissons du chemin, elle s'élève peu à peu, elle plane. A l'idée du printemps, agrandie par celle de la nature et des forces qui l'animent, s'ajoute celle de l'intelligence, du génie qui, lui aussi, peut avoir son renouveau, et toutes deux se confondent dans le sentiment de la vie universelle entretenue par l'amour.

De la théorie qui vient d'être esquissée découlent les deux conséquences suivantes, de nature à montrer sa conformité avec les faits et avec l'esprit traditionnel de l'art. 1° Si tout se tient dans la nature, tout est intéressant, tout a une valeur; et de même que le savant ne dédaigne l'étude d'aucun fait dans le champ où il travaille (qu'il s'agisse des minuties de la critique verbale pour le philosophe, des études anatomiques pour le médecin, etc.), le poète ne méprise aucun sujet. Tout lui appartient, « tout est de son domaine »; son programme, c'est la création. Pour qu'un fait pût être considéré comme antipoétique, il faudrait qu'il fût isolé, en dehors de la matière et de la vie, sans lien avec tout le reste; mais un tel fait existe-t-il? On s'explique même que parfois le poète cherche de préférence des faits vulgaires et communs; plus le détail choisi sera chétif, banal, étroit, sans portée apparente, plus il sera piquant d'en apercevoir le lien avec le reste des choses, et de s'élever par cette voie vulgaire jusqu'au sentiment de l'universel. C'est une gageure légi-

time d'artiste, jaloux d'arriver au but le plus haut et le plus noble par une extrême simplicité de moyens. « Il ne faut pas craindre, dit encore Gœthe, qu'un fait particulier ne trouve aucune sympathie. *Il y a un côté universel dans tout caractère*, quelle que soit son originalité, dans tout objet à peindre, depuis la pierre jusqu'à l'homme. » V. Hugo dit également :

... Pas de trait où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur...
. . . .
Pas de bête qui n'ait son reflet d'Infini !

Nous verrons plus loin la réserve dont il faut accompagner ce principe. 2° Si le procédé normal du poète est la description de faits précis et la mise en œuvre du détail, cependant la description est un moyen et non un but. Elle n'a jamais en elle-même sa fin, et tend vers un objet qui la dépasse plus ou moins. Les détails et les faits n'intéressent l'intelligence qu'à la condition d'être suggestifs ; et ils ne le sont que s'ils rayonnent sur une série très étendue de faits connexes, dans le monde matériel et dans le monde moral. Décrire pour décrire serait une œuvre stérile.

Terminons cette première partie par deux remarques. Non seulement la précision du détail n'empêche pas un sentiment très général ou des images très riches de se produire dans l'esprit, mais, à ce point de vue, le détail est de beaucoup supérieur aux idées générales. Il serait facile de montrer, dans un poème quelconque, que le véritable effet est produit par les traits les plus précis, les plus particuliers, et non par des considérations abstraites. En outre, un détail est bien supérieur, comme évocateur d'ensemble, à une grande abondance de détails. Il ne manque pas de poètes, depuis les Alexandrins jusqu'à nos jours, qui, pour célébrer la beauté d'une femme, ont

consacré tout un poème à la description de sa chevelure ou de ses yeux (élégie de Callimaque, blason de Scève). Ces nomenclatures où rien n'est omis disent en somme peu de choses. Elles obligeraient l'esprit à saisir trop de relations et de rapports s'il fallait prendre au sérieux chacun des faits qui s'y trouvent mentionnés, et ces opérations compliquées, s'exerçant sur un même objet, se gêneraient mutuellement. A cette synthèse parfaite de l'objet réel que l'imagination fait si bien et si vite quand elle est vivement frappée sur un point, elles substituent une construction pénible et lente, toute de tâtonnements, de reprises et de juxtapositions, qui, au lieu d'éclairer l'esprit par une illumination soudaine et décisive, le gêne en ne lui laissant plus sa liberté d'interprétation, diminue son plaisir en supprimant son initiative, l'ennuie enfin en reculant sans cesse le moment où l'ensemble sera terminé. Une telle lecture me met dans la situation d'un homme qui serait encombré de menue monnaie sans connaître jamais sa fortune totale et sans avoir l'impression de la vraie richesse. Th. Gauthier a dépensé énormément d'imagination et d'esprit, au début de son *Capitaine Fracasse*, pour décrire le château de la misère; et il m'est impossible de me représenter ce château, de le voir nettement, de le *comprendre*. Trop de détails arrêtent le mouvement que fait mon esprit pour construire ce sujet, comme les branches gourmandes arrêtaient au passage le visiteur dans le jardin du vieux manoir.

II. — Cessons maintenant de considérer la nature des choses extérieures pour étudier celle du style poétique et musical qui lui est appliqué. Nous constaterons que l'évocation des faits l'un par l'autre est favorisée par le langage, et surtout que l'emploi des mots et des sons, la syntaxe, les figures, la composition, le rythme, ont pour effet d'*agrandir* le détail qu'ils expriment et de le transformer en leur imprimant des caractères nouveaux. Cette

étude de l'expression, si différente du point de vue auquel nous nous sommes placé au début de ce livre, pourrait donner lieu à des développements très étendus; nous nous bornerons à en indiquer les traits essentiels.

Que sont les objets dans le monde extérieur? Des choses ou des êtres particuliers, car la nature ne contient que des individus. Que sont les mots dans le langage? Des signes généraux; tous, — sauf les noms propres, — désignent des familles, des genres, des espèces et non des individus. Cette fleur, qui est placée devant moi, est une unité; mais le mot *rose* par lequel je la désigne représente une collectivité. Il en résulte que si, dans le monde physique, les objets ne sont que des individus, ils sont, dans le langage où l'artiste les fait entrer, élargis et agrandis d'une manière constante. Ces termes généraux, que l'entendement a créés pour sa propre commodité et en vertu d'une nécessité évidente, leur communiquent, pour parler comme Leibnitz, « la faculté de représenter plusieurs particuliers (1) ». En outre, pour qui sait lire, un mot n'est pas un signe isolé n'ayant d'autre valeur que le lien par lequel la pensée le rattache à un objet particulier, mais bien une sorte de répertoire très riche où se continuent, se résument, se rejoignent, une multitude d'idées antérieures ou adjacentes. Un mot a une histoire, durant laquelle s'est formée lentement, par une accumulation d'emplois et une série d'alluvions de l'usage, sa valeur et sa physionomie propres. Il a traversé les siècles, les langues de divers peuples, gardant la marque originelle jusque dans

(1) *De l'entendement humain*, liv. III, ch. III, § 11. — Cette richesse compréhensive du mot est aussi, — disons-le en passant, — très favorable aux sophistes, et leur permet de donner le change à l'auditeur. V. Couat (*La poésie Alexandrine*), p. 297 : « Les mots sont comme des verres taillés qui renvoient, divisée à l'infini, la lumière qu'ils reçoivent. Chacun d'eux enferme en soi les nuances innombrables de l'idée générale qu'il exprime. »

ses transformations les plus diverses, et semblable au pigeon du fabuliste, qui, ayant beaucoup vu, a beaucoup retenu, il résume en un témoignage vivant la pensée des divers âges de l'humanité. Enfin, les mots se suscitent, ils se tiennent comme les phénomènes dans la nature, ils forment des groupes, des familles où rien n'est isolé. N'ont-ils pas été regardés comme une des causes les plus actives de l'association des idées? Cette attraction mutuelle est surtout visible dans le travail du style, où la pensée est si souvent entraînée à des expressions imprévues qui la dépassent et semblent la dominer. Chaque racine gouverne un ensemble de dérivés qui ressemblent aux rameaux d'un même arbre ou aux parties d'un même organisme. Il en résulte qu'on ne peut représenter un objet extérieur par un mot sans enrichir cet objet de toutes les idées impliquées dans le mot lui-même. Désigner un détail par un mot, c'est faire rayonner sur lui tout un faisceau d'images anciennes ou voisines.

Lorsque la musique s'ajoute à la poésie, la transformation du fait exprimé est encore plus grande.

Le son peut être considéré comme un intermédiaire entre le monde matériel et le monde immatériel ; il appartient au premier puisqu'il touche un de nos sens ; au second puisqu'il est impondérable et intangible. Il en résulte que toutes les fois que l'expression musicale est associée à l'idée d'un objet extérieur et particulier, cet objet se trouve en quelque sorte allégé, transposé dans le domaine de l'invisible. La musique le spiritualise.

Le son est toujours instinctivement rapproché par l'auditeur de la voix humaine. Comme nous l'avons vu plus haut, il est le signe des mouvements de la sensibilité à cause de son analogie avec le cri. Il en résulte que quand un objet est traduit par le langage musical, il est *humanisé*, rapproché du monde du sentiment et comme identifié avec lui. La musique lui donne une âme.

Le son est doué d'un pouvoir d'expression flottant et indécis. Son caractère un peu vague résulte précisément, nous l'avons dit, de sa ressemblance avec le langage naturel de la passion. Il en résulte que lorsqu'il est représenté par lui, un objet perd la précision de ses contours. La musique lui donne l'indétermination.

L'arrangement des mots et des sons en phrases déterminées est pour les objets un nouveau principe d'agrandissement et de transformation. Le style les rend plus capables de faire impression sur nous, et leur communique en même temps un caractère supérieur de beauté ; car la loi du style, c'est l'ordre (logique, esthétique, numérique), et la beauté, selon un mot célèbre, « c'est l'ordre visible ». Le langage verbal se compose de propositions ou jugements : or, tout jugement est une affirmation et une réalisation de l'idée d'ordre. Penser, c'est unir, c'est coordonner, arrêter dans une synthèse précise un flux de phénomènes ou d'images en leur imprimant cette harmonie dont le sentiment et le besoin sont le tout de la raison humaine. La musique est, plus encore, la réalisation de l'idée d'ordre : par la nature même du son, qui, en vertu de la périodicité des vibrations, est déjà une synthese des éléments chaotiques du bruit ; par la structure de la phrase ou de la pensée (car il y a, nous l'avons vu, un jugement musical), qui met l'unité dans une série de sons ; par la tonalité et par les modulations qui la mettent dans une série de phrases. Elle n'offre à l'esprit comme à l'oreille que des ensembles parfaitement disposés et liés, des systèmes où tout fait corps : elle est la syntaxe par excellence. D'où il suit que le seul fait de l'application du langage aux objets, tout en associant ces derniers à l'intelligence qui les domine, et en les pénétrant de la logique de l'esprit, leur donne l'unité et la valeur esthétique résultant de cette unité. Le langage poétique et le langage musical, lorsqu'ils sont associés, viennent tour à tour les régler, les embellir.

Leur action commune pourrait être comparée à une lumière supérieure tombant sur les choses pour modifier leur aspect, — aussitôt suivie d'un second coup de lumière plus large et plus puissant encore que le premier et donnant à l'ensemble sa couleur définitive.

Si la plus-value et la transformation du détail tiennent à l'ordre que le langage leur imprime, il faut tenir grand compte encore de la *composition* de l'œuvre poétique et musicale, des figures de style et du rythme sous toutes ses formes, car tout cela, c'est une forme saisissante de l'ordre. C'est une règle élémentaire qu'indépendamment de leur lien logique, les développements d'un poème doivent être distribués en groupes, de façon à former des livres, des chants, quelquefois des strophes, des couplets, des parties à la fois distinctes et unies qui se gouvernent et s'enveloppent l'une l'autre. Tout écrivain se conforme au principe posé par Buffon, et d'après lequel l'artiste doit suivre un *plan*, c'est-à-dire subordonner toutes les idées accessoires d'une œuvre à une idée essentielle, a la fois but et soutien de toutes les autres. Mais à ce plan général s'en ajoute un autre pour ainsi dire matériel et visible. Il n'est ni un système rationnel produit par le mécanisme de la pensée, ni une imitation de l'ordre que présentent les objets dans la réalité extérieure; il est purement formel. Par la seule vertu du langage qu'il organise, il réagit puissamment sur l'idée que nous nous faisons des objets eux-mêmes. Ses ressources sont innombrables. Il y a autant de façons de construire un poème que de combiner des lignes et des figures dans une arabesque, de disposer symétriquement des objets sur une surface plane, d'orner la façade d'un édifice. Non seulement on peut y introduire, à des places déterminées, des rappels de rythmes ou de formes qui correspondent aux rappels de lignes dans l'architecture, mais les rappels d'ensembles secondaires plus ou moins étendus et formant une série de systèmes. Leur fondement peut

être l'identité des formes grammaticales, celle des figures, celle de la longueur des phrases, le retour régulier des mêmes consonnances, etc., etc... Une strophe de douze vers, dont chacun peut avoir de une à douze syllabes, donne, à ce seul point de vue, cent quarante-quatre combinaisons possibles. Lorsque le poème est dialogué, l'effet de la composition est peut-être plus puissant encore parce qu'elle est plus nettement déterminée. Nulle part la loi d'ordre n'est plus rigoureuse qu'au théâtre. Une scène a des coupes où, à la symétrie des mots et des phrases, peut s'ajouter celle des idées, des sentiments, des caractères, celle enfin des parties de l'action. Les grandes tirades, on l'a déjà remarqué, se font presque toujours *pendant;* ce sont comme des poids formant équilibre. Mais pour signaler toutes les applications du même principe, il faudrait examiner aussi le rapport des scènes, celui des actes, le groupement des personnages, en un mot l'organisation si complexe et si méthodique de toute une pièce. Pour ne citer qu'un exemple parmi les plus simples et les plus connus, voyez la scène où Orgon, revenant de la campagne, s'informe de l'état de sa maison, et où Dorine lui donne à la fois des nouvelles d'Elmire et de Tartufe : pas de chanson, de rondeau ou de ballade, qui soit plus ingénieusement et plus savamment disposée que ce dialogue. Quel arrangement merveilleux des demandes, des réponses et des répliques ! Quelle proportion exacte entre les trois parties de la scène qui forment couplets, et entre les éléments de ces couplets ! Aussi, quelle force d'expression il en résulte ! Le mot « *le pauvre homme* », trouvé, dit-on, par Molière sur les lèvres de Louis XIV, où il n'était qu'une étincelle de fine malice, devient, grâce à sa mise en œuvre, un trait incomparable de caractère, une trouvaille de moraliste et de comique. Dans la réalité, c'était un simple caillou de la route, assez fin, du reste, et digne d'être ramassé ; dans la comédie, c'est un diamant monté.

Dans la musique, l'art de l'arrangement est plus précis et plus riche, pour deux motifs : d'abord, le musicien dispose d'éléments beaucoup plus nombreux ; il peut employer des symétries simultanées, celles de la mélodie, par exemple, et celle de l'accompagnement : il peut employer, outre le retour des mêmes dessins, celui des mêmes timbres, celui de la tonalité, celui du mouvement, celui de la mesure, celui d'un certain degré d'intensité dans les tons, celui de nuances innombrables ; il dispose en un mot, pour la symétrie comme pour l'expression, de toutes ces ressources directement imitatives du style dont nous avons refusé l'usage à la poésie. En second lieu, il a un droit qui n'est accordé au poète que dans certains cas exceptionnels : celui de répéter un même motif. Il arrive constamment en musique que telle phrase, à la première audition, nous laisse un peu froids, et, à la seconde, nous fait grand plaisir, parce qu'alors l'oreille s'y est habituée et la voit figurer dans une symétrie. Ici, encore, l'œuvre dramatique est merveilleuse. Quelle image plus parfaite de l'ordre qu'un trio comme celui des masques dans *Don Juan*, un quintette comme celui de *Carmen*, un *quatuor* comme celui de *Rigoletto* et même un opéra tout entier, fût-ce *Rheingold* ou *Parsifal ?*

Le rôle des figures de style serait intéressant à étudier, toujours au même point de vue. Comme elles sont très nombreuses, nous en signalerons deux seulement dont il sera inutile d'indiquer l'emploi dans la musique : la gradation et l'antithèse. « Après avoir regardé le soleil, dit ingénieusement M. Spencer, nous ne pouvons percevoir sur le champ un feu ordinaire, tandis qu'en regardant le feu d'abord, le soleil ensuite, on peut percevoir les deux ; ainsi, après avoir entendu une pensée brillante, ou considérable ou terrible, nous ne pouvons en apprécier une moins brillante, une moins considérable, ou moins terrible ; tandis que dans l'ordre inverse, nous pouvons ap-

préciser les deux. » Il y a donc, dans la seule façon de disposer des objets particuliers, un moyen d'éteindre ou d'aviver leur éclat. L'antithèse peut produire un résultat semblable : une étoffe blanche, placée sur un fond noir, paraît plus blanche; et une étoffe noire, placée sur un fond blanc, paraît plus noire que si l'une et l'autre sont isolées ; ainsi, un détail paraîtra plus expressif et aura plus de valeur, quoiqu'en somme il reste le même, s'il est associé à un détail contraire. L'image de l'enfance sera bien plus frappante si elle se détache sur celle de la haine, de la puissance ou de la vieillesse : ainsi V. Hugo met les Infants d'Espagne autour de Nuño, rend plus délicate et plus frêle encore la grâce ingénue de Marie par le voisinage du sombre Philippe II, et rehausse le portrait d'Isora par celui de Ratbert qui la protège,

La main qui tremble aidant la marche qui chancelle.

L'étude des formes du style appartient à la rhétorique, et il nous suffit d'indiquer un rôle qui leur est commun par l'observation suivante : une phrase *construite* a, sur une phrase indéterminée, l'avantage de donner aux objets qu'elle exprime plus de force significative et plus d'intérêt. L'ordre esthétique, autant que la cohésion logique, *les élève en puissance*. Dans le vers suivant :

Marcher à jeun, pieds nus, souvent même malade,

(si l'on met de côté le rythme), les détails énoncés n'ont d'autre pouvoir d'évocation que celui qui leur vient de la réalité ; c'est une valeur brute, formée par la nature des faits, et rien de plus. Si le poète dit au contraire :

Marcher à jeun, marcher pieds nus, marcher malade,

la phrase est construite; et alors quel changement! c'est toute la vie du soldat aventurier que ces formules évoquent dans mon esprit. En même temps qu'elle laisse une impression de continuité, de régularité, de monotonie, la répétition du mot *marcher* transforme l'*action* exprimée par le verbe en une sorte de *loi;* elle en fait une fatalité implacable pesant sur l'homme de guerre qui ne s'appartient plus. C'est un effet analogue à celui qu'a produit Bossuet par un mouvement célèbre dans une page sur la vie humaine: ***marche! marche! marche!*** En outre, la symétrie exacte des trois formules (symétrie réalisée non seulement par le nombre égal des syllabes, mais par l'identité de la tournure employée) donne aux idées, en leur communiquant le caractère absolu qui lui est inhérent, une grande extension de sens. Je ne suis plus frappé de ce fait particulier que le marcheur est à jeun, pieds nus, et malade, mais de ce fait général que sa marche est incessante, *même dans une multitude d'autres conditions;* et c'est bien la construction seule de la phrase qui me donne cette idée; car si on la modifie, tout en conservant le rythme, l'effet disparaît. Un autre emple servira mieux de preuve à cette observation. V. Hugo a dit, en décrivant la retraite de la campagne de Russie :

> Après la plaine blanche, une autre plaine blanche.

Supposez qu'il ait mis:

> Après la plaine blanche, une autre plaine encore,

la symétrie disparaît et ne laisse aux objets exprimés que leur valeur réelle: une plaine blanche, une autre encore, cela fait, en tout, deux plaines blanches. Le premier vers, au contraire, grâce à la répétition du mot important qui fait de la phrase un système méthodique, me fait songer à

une multitude de plaines : il me semble qu'il y en a dix, vingt, cent, un nombre illimité, qui se succèdent uniformément et prolongent cette impression de blancheur morne jusqu'à l'infini. Les anciens, qui ont analysé avec tant de pénétration les moindres ressources de l'art d'écrire, savaient bien la modification essentielle qu'on fait subir aux idées par la manière dont on les dispose. « Les mêmes parties du corps, dit Quintilien, peuvent produire un monstre ou une statue de Phidias selon qu'on les arrange. » La force des détails vient de l'ordre qu'on leur donne. La même branche donne aux yeux deux impressions lorsqu'elle gît sur le sol ou lorsqu'elle est sur l'arbre, faisant couronne avec les autres et recevant la sève commune. Les mêmes perles n'ont pas le même éclat lorsqu'elles sont éparses sur la table du lapidaire et lorsqu'elles forment collier. Les mêmes soldats sont autrement redoutables lorsqu'ils sont placés au hasard, et lorsqu'ils font le carré.

Enfin, de tous les éléments d'expression qui relèvent le détail, le plus important est le rythme.

Dans la poésie comme dans la prose, il y a une allure plus ou moins vive de développement. Les idées sont portées par les mots comme des objets matériels par des flots tour à tour lents et précipités, et dans ce mouvement variable de l'ensemble, l'expression particulière de chaque détail bénéficie de l'expression des détails voisins. Ici, les phrases se déroulent avec ampleur, en masses compactes ou en savants méandres ; là elles sont brisées, lourdes, traînantes. Prenons comme exemple *Le coche et la mouche* de La Fontaine, un de ceux qui ont le mieux connu cet art délicat de la composition. Cette fable se compose de trois parties : la montée de la côte, — le manège de la mouche, — et l'arrivée. Chacune d'elles est traitée dans des phrases d'une coupe distincte, dont le mouvement se répète de façon à former un rythme. Pour la première, la phrase,

considérée dans sa partie essentielle, est pleine d'arrêts et comme essoufflée.

1° *Dans un chemin montant,* | *sablonneux,* | *malaisé,* |
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
2° *Femmes,* | *moines,* | *vieillards,* | *tout était descendu.* |
3° *L'attelage suait,* | *soufflait,* | *était rendu.* |

Pour la seconde (va-et-vient de la mouche), la phrase est longue, d'une forme capricieuse et presque indéterminée :

1° Une mouche survient, et des chevaux s'approche, |
Prétend les animer par son bourdonnement, |
Pique l'un, pique l'autre, | et pense à tout moment
Qu'elle fait aller la machine, |
S'assied sur le timon, sur le nez du cocher. |
2° Aussitôt que le char chemine,
Et qu'elle voit les gens marcher, |
Elle s'en attribue uniquement la gloire, |
Va, vient, fait l'empressée; | il semble que ce soit
Un sergent de bataille allant en chaque endroit
Faire avancer ses gens et hâter la victoire. |

Enfin, quand on est au bout du chemin, comme si le rythme *respirait* en même temps que l'attelage, les longues périodes font place à une série de quatre phrases uniformes et brèves, image du repos conquis :

1° Après bien du travail le coche arrive en haut. |
2° Respirons, maintenant, dit la mouche aussitôt. |
3° J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine. |
4° Çà, Messieurs les chevaux, payez-moi de ma peine. |

Le même rythme reparaissant un certain nombre de fois dans chacun de ces morceaux donne à la valeur des choses exprimées une sorte de progression. Lorsque des

détails y sont engagés pour la deuxième fois, ils ont plus de force que les premiers ; de la troisième reprise naît une signification plus vive que des deux précédentes, etc. Ainsi la seconde poussée donnée à un corps déjà en mouvement le rend plus rapide que la première. Le second coup donné avec un marteau sur un clou le fait pénétrer plus avant que le premier. On peut dire encore, — puisqu'il s'agit ici de phénomènes d'ordre idéal, — que l'intelligence saisit beaucoup mieux un effet répété qu'un effet isolé, et que, grâce à ce retour des mêmes formes d'expression, les objets lui apparaissent dans une lumière de plus en plus vive.

Quant au rythme proprement dit, celui qui est constitué par le retour régulier de l'accent tonique et l'homophonie de deux syllabes finales, nous n'avons pas à reprendre l'étude qui en a été faite plus haut. Le rythme donne l'agrément aux objets, si on le considère, avec Sainte-Beuve, comme un jeu ; il leur donne de la force et marque leur lien avec la vie universelle, si on le considère, avec Herbert Spencer, comme la loi de la nature entière ; il leur donne surtout l'extension et la beauté, parce qu'il réalise l'idée d'ordre.

Cette idée d'ordre ne peut avoir pour contenu le concept d'un seul objet ; elle en suppose nécessairement plusieurs. Lorsqu'elle est rendue sensible d'une manière quelconque, elle nous élève au-dessus d'un fait particulier pour nous donner l'impression d'une harmonie. Il en résulte qu'en s'appliquant à un détail, le rythme lui donne un élément d'expression qui dépasse infiniment sa valeur réelle. Semblable à une machine qui, rencontrant un brin de paille, le saisirait pour l'englober dans tous ses rouages, le rythme prend le détail, le met en mouvement, lui donne des ailes, et, l'arrachant aux vulgarités de la vie individuelle, le fait entrer dans le grand concert des choses. Il nous avertit qu'il a une place dans leur ensemble. Il l'élève dans une

région supérieure. Voyez, par exemple, ce détail dans l'admirable idylle de *Booz endormi :*

> Ruth songeait et Booz dormait; *l'herbe était noire.*
> *Les grelots des troupeaux* palpitaient vaguement.
> Une immense bonté tombait du firmament.

Quoi de plus pauvre, de plus chétif, de plus borné en soi que ces détails, si on les considère isolément ? Comme le rythme les relève et les rend suggestifs ! Qu'on les isole du vers : il ne restera plus qu'une matière banale, lourde, à peine digne d'attention...

Le rythme est donc une ressource très puissante de la poésie, puisqu'en donnant un caractère idéal et une sorte d'attache avec la vie universelle aux faits particuliers, il favorise le mieux l'émotion que nous avons définie au début de ce chapitre. Par là s'explique l'importance capitale qu'on lui a souvent attribuée. Westphal a osé demander (1) qui voudrait donner à l'*Egmont* de Gœthe ou au *Fiesque* de Schiller une place inférieure aux autres ouvrages des mêmes auteurs qui ne sont pas écrits en prose. Combien est plus juste l'observation de M. Taine comparant les deux *Iphigénies* de Gœthe ! « Elle est belle en prose, dit-il ; mais, en vers, quelle différence ! Ici, visiblement,... c'est l'introduction du rythme et du mètre qui communique à l'œuvre son accent incomparable, cette *sublimité sereine*, ce large chant, tragique et soutenu, au son duquel *l'esprit s'élève au-dessus des vulgarités de la vie ordinaire* et voit reparaître devant ses yeux les héros des anciens jours, la race oubliée des âmes primitives, et, parmi elles, la vierge auguste, interprète des dieux, gardienne des lois, bienfaitrice des hommes, *en qui toutes les bontés et toutes les noblesses de la nature humaine se concentrent* pour glori-

(1) *Elemente des musikal. Rythmus*, p. 12.

fier notre espèce et relever notre cœur (1). » Il peut y avoir dans l'âme humaine une poésie étrangère à tout langage; mais, si l'on songe à l'expression concrète de cette poésie intérieure, nul doute que la forme du vers soit sa loi. Hégel (2) considère le mètre comme la première et indispensable condition de la poésie, bien plus nécessaire encore qu'une diction figurée. « Tout sujet poétique, dit Gœthe, doit être traité en langage rythmé (3). — Il est merveilleux que le même objet prenne dans telle mesure des mots de l'agrément et du caractère, et, dans telle autre, paraisse vide et insupportable (4). — La poésie n'est poésie que par la rime et le rythme (5). »

Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwel*, exprime la même opinion : « Le vers est la forme optique de la pensée; il communique son relief à des choses qui, sans lui, paraîtraient insignifiantes et vulgaires... L'idée trempée dans le vers prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant; c'est le fer qui devient acier. » Il ajoute cette fine remarque : « *Empêchant toute suppression ou toute addition de syllabes dans la phrase, le rythme rend chaque mot sacré.* » On pourrait dire aussi, pour aboutir à une conclusion analogue, que, par l'équidistance (numérique) des accents toniques, le vers constitue un équilibre. Or, un équilibre matériel n'est pas susceptible

(1) *Philosophie de l'art*, t. I, p. 29.

(2) *Æsthetik*, III, p. 289.

(3) « Alles poetisch rythmisch behandelt werden soll. » (Lettre du 25 novembre 1797 à Schiller.)

(4) *Id.* Lettre du 6 juin 1797, pendant un voyage en Suisse (*Werke*, IV, 591). — Cf. Humboldt (*Ueber die Kawi-Sprache*, p. CCXLII, dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin*).

(5) *Leben*, III, 11; t. IV, p. 181 des *Œuvres* en 6 vol. — « Vouloir séparer le vers de la poésie, dit Théophile Gauthier (si on peut le citer après ces grands noms), c'est une folie moderne qui ne tend à rien de moins que l'anéantissement de l'art lui-même. » (*Notice sur Ch. Beaudelaire.*)

de plus ou de moins : s'il est, il offre une image de perfection. Cette image d'un organisme parfait concentre en elle tout le pouvoir imitatif du vers, et nous l'appliquons instinctivement à l'idée exprimée. Quelle que soit cette idée, elle prend un caractère définitif, absolu ; la qualité qu'elle exprime a la plénitude de l'être. C'est ainsi que le vers peut prêter aux objets tout l'idéal contenu dans l'intelligence.

Toutes les observations précédentes s'appliquent *à fortiori*, est-il besoin de le dire? à la musique. Là, le rythme est dans son propre royaume, non celui qu'un auditeur nonchalant peut traduire en frappant sur le parquet avec le bout de sa canne, mais celui qui est dans l'organisation essentielle de l'œuvre tout entière. Alors même qu'il brise les formes traditionnelles de la mélodie, le musicien soumet tous les éléments de son langage à une loi d'ordre et de mesure commune. L'orchestre en action, dominé par la baguette de son chef, éveille l'idée de formes immenses qu'ordonnerait un commandement souverain.

III. — Il nous reste à étudier le rôle de l'esprit dans la perception du détail. C'est certainement l'analyse de nos facultés et de leur mode d'action qui pourrait le mieux expliquer comment l'image de faits particuliers peut produire en nous le sentiment de ce qui est général ou universel, et c'est en même temps la partie la plus obscure de la question qui nous occupe.

La façon dont l'âme entre en relation avec les objets extérieurs est un mystère ; en outre, les mouvements complexes de réaction qui se produisent toutes les fois que la sensibilité est touchée, sont soumis à l'infinie diversité des sujets sentants et semblent échapper à toute détermination précise. Nous n'avons heureusement à parler ici que des lois générales concernant le mécanisme de la vie psychique, et il nous suffit de rappeler quelques principes.

1° *Tout ce qui entre dans l'esprit tend à s'organiser.*

Si l'ordre est la loi du langage, c'est qu'il est celle de l'esprit même. « L'ordre, dit avec raison un philosophe, c'est l'esprit lui-même, qui n'existe que dans la mesure où ses idées forment un ensemble systématique (1). » En effet, si les idées constituent pour notre intelligence toute réalité, nous voulons, à moins de supprimer l'intelligence, — ce que ne font même pas les sceptiques, — que nos idées s'accordent harmonieusement. Des phénomènes incohérents sont pour nous une gêne où la raison ne peut plus se reconnaître et s'affirmer, une sorte d'antinomie douloureuse où la pensée se sent mourir. Spontanément, l'esprit tend à organiser tout ce qui lui est apporté du dehors. Cette tendance vers l'harmonie se confond avec la tendance vers l'être et le désir de vivre (2). C'est l'instinct de la vie qui nous pousse vers l'ordre, parce que, sans lui, il nous serait impossible de réaliser et de poser notre *moi*. « L'esprit n'existe qu'à la condition de se créer lui-même en concentrant dans son unité tout ce qui est. » En outre, cet instinct est identique au goût de la beauté, puisque l'ordre est une condition essentielle du beau.

Cette action ordonnatrice, — résultat d'une nécessité intérieure et fondamentale, — se montre partout, depuis les phénomènes les plus simples de la sensibilité, jusqu'aux spéculations métaphysiques. Il en résulte que l'œuvre d'art trouve dans l'intelligence du lecteur-auditeur une sympathie toute préparée, qui, non seulement s'assimile avec la plus grande aisance une image d'ordre, mais l'achève et la complète, la crée même, là où ses éléments sont indiqués. Qu'arrive-t-il lorsqu'un fait est exprimé par le poète ou le musicien ? Un détail isolé ne peut donner lieu, à lui tout seul, à une combinaison méthodiqne ; aussi

(2) M. Séailles. (*Le génie dans l'art.* Paris; Germer-Baillère, 1883.)
(2) *Id.*, *ibid.*

l'esprit ne s'en contente-t-il pas. Irrésistiblement, il l'associe à d'autres faits dont il porte en lui le souvenir ou la notion anticipée ; il le localise dans un ensemble, faisant jaillir de lui un groupe harmonieux, plus ou moins brillant s'il s'agit d'un fait réel, plus ou moins compréhensif s'il s'agit d'un jugement. L'expression d'un seul individu provoque en nous un éveil et comme une poussée de tous nos instincts d'ordre, une floraison d'images qui s'organisent par une construction rapide.

Ainsi, au phénomène que nous avons indiqué plus haut, correspond, dans l'âme, un phénomène analogue. Les objets s'évoquent l'un l'autre, à la fois, parce qu'ils sont connexes dans la nature et parce que notre raison a besoin de cette connexité.

Ces remarques conduisent à un autre principe capital :

2° *L'esprit n'est point passif, dans la perception d'une œuvre d'art, il exerce une activité créatrice.* — L'esprit touché par le poète ou le musicien n'est pas un écho rendant moins qu'il n'a reçu, pas même un miroir reproduisant avec exactitude ce qu'on lui montre. C'est une force dont l'état naturel est l'action, et qui, au premier ébranlement, se donne libre carrière. Le moment qui précède la lecture d'un poème ou l'audition d'une symphonie fait ressembler nos facultés à ces coursiers dont parle Virgile et qui, contenus par l'attente de la lutte, s'élancent au premier signal. Dès qu'une image leur est offerte, elles s'abandonnent à leur essor, elles prennent possession du monde des faits et du monde moral :

Corripiunt spatia.....

Il en résulte que d'une simple indication particulière nous tirons parfois tout un monde intérieur. La raison en s'exerçant donne déjà lieu à ce phénomène, puisqu'elle cherche toujours à remonter jusqu'au dernier anneau

l'enchaînement des causes, et s'efforce de résoudre la diversité des choses dans des idées de plus en plus générales et de plus en plus simples. Alors même qu'un obstacle l'arrête, elle le supprime par des conceptions provisoires qui sont une sorte de compromis entre l'esprit qui veut connaître et l'inconnaissable; mais la raison, en s'élevant ainsi, soumet les objets à la logique qui lui est propre, ce qui suppose un certain travail de critique, de comparaison, de déduction, et par conséquent une lenteur relative.

L'imagination est plus rapide, étant soutenue par une faculté dont les lois sont moins rigoureuses : la mémoire, à laquelle il faut ajouter l'instinct du beau. Homère parle-t-il des « beaux bras » d'Hélène, mon imagination me fait voir une femme dont la personne tout entière est belle. Est-ce la connexité objective de ce détail avec d'autres détails qui produit ce résultat? Non, puisque beaucoup de femmes ont de beaux bras sans avoir un beau visage. Est-ce la raison? Elle n'a rien à voir ici. Le sens esthétique agit seul en moi, exigeant que toutes les nouvelles images créées par moi-même concordent avec la première. Dirigée ainsi par ce goût inné de l'harmonie, l'imagination agrandit tout. « Nous ne sommes jamais chez nous, dit Montaigne, nous sommes toujours au-delà. » On pourrait dire aussi : « Nous ne sommes jamais chez le poète que nous lisons; nous le dépassons toujours. » Une force irrésistible nous fait embellir, étendre les objets. Au-dessus du monde que l'expérience et parfois même la raison nous font connaître, nous avons besoin d'un autre monde où notre liberté puisse s'ébattre; nous voulons, comme les enfants, beaucoup de couleurs, beaucoup de formes pour amuser nos yeux, et jamais nous ne sommes satisfaits. Comme ce plaisir intérieur est le plus facile à organiser, nous nous en donnons à cœur joie. Il nous faut l'histoire par-dessus le trait individuel, le roman par-dessus l'histoire, l'impos-

sible par-dessus le roman. L'œuvre de l'artiste devient une matière souple que nous pétrissons à notre gré, en lui imprimant notre fantaisie. Tantôt c'est un objet banal qui se revêt soudain

> Du manteau que lui file, à son rouet d'ivoire,
> L'imagination !...

Tantôt c'est un monde enchanté qui, avec la rapidité de l'éclair et à l'occasion d'un simple détail, s'ouvre devant nos yeux éblouis. L'art musical favorise plus que tout autre cette initiative de l'âme, ajoutant son œuvre propre à celle qu'on lui fait connaître. Pour représenter les objets, le poète emploie des signes dont le sens est fixe et indépendant de celui qui les met en usage. Les éléments de la langue littéraire peuvent être considérés comme des étiquettes qu'on ne peut transporter d'un objet à un autre, et auxquelles l'usage a donné une valeur permanente. Les sons, au contraire (surtout dans la description du monde extérieur), n'ont pas cette signification nécessaire et antérieure. Le mot « rose » désignera toujours la même fleur, quelles que soient les phrases où on le fasse entrer ; mais telle note de haut-bois ou de cor changera de sens selon la place où on la mettra et selon le sujet. Les moyens d'imitation varient d'une symphonie à l'autre, et on peut dire que dans chaque œuvre musicale nouvelle, il y a une langue nouvelle. Le poète subit la sienne ; le musicien la crée ; le lecteur-auditeur est dans les mêmes conditions que ce dernier. Le sens des mots lui est imposé : celui des sons, il le fixe lui-même ; c'est lui qui reconnaît et trouve le rapport entre le signe et la chose signifiée. Le compositeur se borne à nous donner une indication générale (un titre, un programme), mais il nous laisse le soin d'établir nous-mêmes la valeur expressive des symboles qu'il nous présente et de les rattacher à des objets con-

crets. Nous sommes en collaboration perpétuelle avec lui, et le plaisir qu'il nous procure est proportionné à l'activité qu'il exige de nous. La poésie des choses est dans l'esprit; à tout instant elle en jaillit comme une source vive : cette création où l'esprit jouit de lui-même est plus riche et plus facile pendant l'audition musicale, car bien loin d'avoir besoin du secours des choses, l'imagination considérerait au contraire la réalité comme une gêne à cause de ses limites précises. La première fois que j'ai vu jouer un opéra de Wagner (la *Götterdämmerung*), je ne savais pas l'allemand, et j'ignorais le sujet de la *Tétralogie;* j'avais cherché d'abord dans un livre spécial un résumé de la légende des Niebelungen; mais la multiplicité et la barbarie des noms propres m'avaient bien vite dégoûté de cette lecture. J'éprouvais une peine extrême à enfermer dans ces notions si étroites les images qui s'étaient déjà éveillées dans mon esprit. J'assistai à la représentation dans une ignorance voulue, sans autre guide que moi-même, et jamais mon plaisir ne fut si grand. Dès les premiers accords qui ouvrent le prélude, je fus transporté dans la pleine mer ou le plein ciel des beaux songes : je voyais dans cette orchestration grandiose et sombre une expression de l'âme humaine fouillée dans ses profondeurs les plus inexplorées, une image de la vie et du destin... Il n'y a pas un seul Wagner ou un seul Berlioz; il y en a tout juste autant que ces deux maîtres immortels comptent d'admirateurs.

Si la raison et l'imagination multiplient le détail, la première parce qu'elle cherche une construction logique, la seconde parce qu'elle veut l'agrément et la beauté, la sensibilité n'est pas moins active et mue par des instincts moins puissants. L'œuvre de l'intelligence et du sens esthétique est complétée en nous par celle de la *sympathie*.

Remarquons d'abord la connexité étroite de toutes nos

facultés. Elles sont unies dans l'âme comme les phénomènes dans la nature. Si, objectivement, l'indication d'un fait implique celle d'un certain ensemble, subjectivement, la mise en jeu d'une de nos facultés entraîne celle des deux autres. L'âme n'est point faite de parties juxtaposées, elle est simple. Nous avons déjà vu que, quand une notion se produit dans l'intelligence, la volonté intervient. Des diverses fleurs que nous offre l'artiste, nous tirons un miel qui est tout nôtre et a la saveur particulière de notre personnalité. Le sentiment est un colloborateur assidu de ces deux premiers pouvoirs. L'expérience commune peut fournir des preuves de cette observation. Un paysage, par exemple, n'éveille pas seulement en nous des impressions de couleur, de lignes et de formes; nous disons qu'il est gai, mélancolique, désolé, riant, et nous lui attribuons tous les caractères qui sont en nous. Déjà, dans le langage courant, l'univers visible est représenté comme le reflet et le symbole de nos passions. Une belle symphonie nous attendrit, ébranle les fibres les plus cachées de notre cœur. Nul plus que Berlioz ne s'est attaché à marquer le rôle de l'intelligence dans la musique; nul n'a versé plus de larmes que lui devant les chefs-d'œuvre. Le beau poétique, comme le beau musical, attire à lui l'âme tout entiere, avec ses éblouissements de raison, ses frémissements de volonté, ses effusions de tendresse. Comprendre, vouloir, aimer, c'est tout un Le grand orateur, d'après la pure théorie grecque, n'avait nul besoin, après avoir établi son augmentation, de faire une place spéciale au *pathétique* et de le traiter à part, à la fin de sa harangue. Une dialectique serrée pouvait suffire à émouvoir les âmes et à les conduire. Ainsi agit le poète habile : au lieu de s'adresser directement à notre cœur, — ce qui nous mettrait quelquefois en défiance contre lui, — il a l'air d'en vouloir seulement à notre esprit, et, par des détails qui ont souvent l'apparence d'un simple rensei-

gnement, il remue notre sensibilité à de grandes profondeurs. Tel est le cas de ce vers dans le portrait de l'enfant tué pendant la Révolution (*La nuit du 4*) :

> Il avait dans la poche une toupie en buis;...

ou bien de ces traits descriptifs dans la *Rose de l'Infante :*

> Elle se tient au bord de l'eau; sa fleur l'occupe.
> Sa basquine est en point de Gênes; sur sa jupe
> Une arabesque, errant dans les plis du satin,
> Suit les mille détours d'un fil d'or florentin.

Chacune de ces indications a un écho prolongé dans la sensibilité du lecteur. Rien n'a l'air plus étranger aux choses de l'âme qu'un détail de toilette; et pourtant, rien n'exprime et n'éveille mieux ce culte attendri de l'enfance qui est le sujet de tout le morceau. Le satin de la jupe, la fleur qui brille entre les doigts de l'Infante, tout devient sacré, tout est grâce, innocence, faiblesse, tout est pitié. Ici, plus le poète semble tourner le dos à l'effet qu'il veut produire, plus il l'atteint avec sûreté. Ce *fil d'or florentin* est peut-être le meilleur trait de sentiment de tout le poème. Ainsi, en musique, on ne peut frapper une note sans faire résonner le chœur indéfini des harmoniques.

Il en résulte qu'une image, au lieu de produire dans l'âme humaine une impression adéquate à l'objet qui l'a provoquée, attire sur elle un triple pouvoir d'interprétation qui la fait rayonner dans le monde des faits par l'imagination créatrice, dans le domaine logique par la raison et dans le domaine moral par le sentiment...

L'unité de nos facultés établie, essayons de déterminer le rôle spécial de la sensibilité.

L'œuvre d'art est destinée à plaire en même temps qu'à instruire. Il en résulte que nous ne nous bornons pas à la

comprendre, nous l'aimons. Quelquefois même, comme il arrive dans les affections humaines, nous l'aimons sans bien nous rendre compte, sans même vouloir analyser les causes de notre plaisir. C'est un charme irrésistible et inexprimable qui nous enveloppe, nous détache de nous-mêmes, nous jette et nous plonge dans l'âme d'autrui. Or, l'amour est enthousiasme, et l'enthousiasme est une sorte de verre grossissant placé entre nos yeux et les objets; il nous met dans un état d'exaltation où la vue exacte des choses disparaît pour faire place aux illusions les plus généreuses et les plus étendues. Lucrèce et Horace l'avaient remarqué avant Molière. Nous transformons l'œuvre qui nous plaît comme les regards de l'amoureux Balbinus transformaient le visage d'Agna. Que de choses un commentateur ne voit-il pas dans le texte dont il est épris! Combien d'effets de tout genre tel admirateur de Racine n'a-t-il pas vus dans deux vers de Phèdre! Que n'a-t-on pas dit d'Homère, de Shakespeare et des grands poètes modernes! Dans la critique musicale, on croirait parfois entendre le langage d'un amant qui voit dans la femme aimée un abrégé des merveilles de l'univers. Une œuvre prend des proportions gigantesques, et, vue à travers ce culte qu'on lui voue, s'enrichit des propriétés les plus inattendues. Écoutez parler de leur art Beethoven, Schumann, Wagner, Berlioz! Voyez Liszt caractériser la musique des Bohémiens ou analyser le prélude de *Lohengrin!* C'est bien là le langage de l'amour, avec ses superstitions naïves et accumulées; que résulte-t-il de cette admiration religieuse, tour à tour grave ou effrénée, sinon un grossissement démesuré de l'œuvre d'art dans laquelle on croit voir se refléter l'infini lui-même?

Remarquons, en outre, que la sensibilité, comme la raison, a une tendance à généraliser. L'émotion que provoque en nous la connaissance d'un cas particulier s'étend toujours aux cas semblables. L'admiration,

l'amour, la pitié, etc.,.. sont des forces expansives. Ce que nous admirons dans un *Cid*, un Auguste, un Polyeucte, ce sont tous les triomphes possibles de la volonté sur elle-même; comme dans une Isora, une Juliette, nous aimons l'enfance ou l'adolescence de tous les temps et de tous les pays. Un Richard III, un Caliban, nous font prendre en horreur tous les monstres de la nature. Dans la misère d'un homme, nous plaignons toujours celle de l'humanité. La pitié accordée à celui qui souffre implique une sympathie pour toutes les souffrances de la vie, un dévoûment prêt à se prodiguer pour tous les êtres; peut-être même ne nous intéressons-nous à un malheureux que parce qu'il éveille en nous l'idée de misères plus générales et plus nombreuses.

Dans un livre également ingénieux et brillant (1), M. Guyau a fait pour la moralité ce que M. Séailles a fait pour le génie : il l'a tirée de la nature. Il a fait voir que ces mouvements d'expansion qui nous font aller de l'égoïsme à l'altruisme, au lieu d'être contre la nature, étaient au contraire les conditions de la vraie vie. Le moi sort de lui-même, non pour se conformer à un impératif suspendu au-dessus de lui, mais librement, spontanément, pour s'élargir et céder aux lois mêmes de l'être.

*
* *

Toutes les observations précédentes appellent un correctif en réponse à une objection qui se sera sans doute déjà produite dans l'esprit du lecteur. Si les faits s'évoquent l'un l'autre à cause de leur connexité objective; si le langage rythmique donne au moindre détail une valeur universelle et si l'action de nos facultés l'amplifie

(1) *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction.*

indéfiniment, suffira-t-il donc d'énoncer en vers un fait quelconque pour produire l'émotion poétique ? Si tout se tient dans l'âme et dans la nature, n'a-t-on, pour évoquer l'image du monde physique tout entier ou pour ébranler la machine humaine, qu'à toucher un objet, n'importe lequel, et à frapper un coup, n'importe où ? Quelle difficulté y aura-t-il, sauf l'emploi du rythme, à être poète ? Oublie-t-on que nos instincts d'ordre et de sympathie ne nous servent pas toujours à comprendre et à aimer l'œuvre d'art, mais aussi à la juger et quelquefois à la condamner ?

Tous les faits ne sont pas également de nature à produire l'émotion poétique, parce que tous ne sont pas au même degré *évocateurs d'ensemble ;* en outre, leur pouvoir d'évocation peut être favorisé ou contrarié par l'emploi de certains procédés.

Gœthe semble avoir posé un principe excellent lorsqu'il écrit : « Le poète doit saisir un fait particulier, et, si ce fait est *normal*, il y trouvera place pour une peinture universelle. » Comme application de cette idée, Gœthe trouvait l'histoire d'Angleterre excellente pour des peintures poétiques ; l'histoire de France, au contraire, lui semblait peu convenir à la poésie, parce qu'elle retrace « *une ère d'exception qui ne se reproduira plus.* » Si on laisse de côté la valeur contestable de ces exemples, il paraît établi que Gœthe entend par fait normal celui qui se reproduit assez souvent, et, par fait anti-poétique, celui qui est exceptionnel. Dans un article inspiré par le pur esprit classique (*Théorie du lieu commun*), M. Brunetière a émis une opinion analogue. Prenant comme exemples le *Lac*, la *Tristesse d'Olympio* et le *Souvenir*, il trouve que la poésie du thème chanté par les trois poètes tient à sa *banalité ;* si Lamartine et Musset se sont élevés si haut, c'est, dit-il, à cause de l'*universalité* du sentiment qu'ils expriment. Ils sont dans le lieu commun ; ils traitent un sujet que là-bas,

dans l'empire du Milieu, sur les bords d'un fleuve jaune ou bleu, le poète chinois a traité comme eux, et c'est pour cette raison qu'ils trouvent de tels accents. « Êtes-vous curieux, ajoute-t-il, de faire la contre-épreuve et de mesurer ce que peut, en poésie, l'horreur du lieu commun? Lisez alors Charles Baudelaire. et tâchez un peu de comprendre les *Fleurs du mal.* » Dans les trois poèmes cités plus haut, il y a un fait *normal;* dans ces derniers, des faits d'exception. — La littérature tout entière et l'histoire des œuvres composées dans tous les genres justifient cette vue critique. L'intérêt principal et éternel et de toute poésie, c'est la peinture des passions simples, générales, communes, celles qui se reproduisent partout, à chaque jour de l'existence; le rôle prépondérant joué par l'amour au théâtre, dans le roman, partout, ne tient-il pas précisément à ce qu'il est le lieu commun, ou « le fait normal » par excellence? D'où vient le mérite des poètes classiques, sinon, en grande partie, d'avoir choisi leurs sujets, comme Racine, parmi les faits communs, simples, partout et toujours reproduits, et non parmi les faits d'exception? et d'où vient l'infériorité, en intérêt, de certains poèmes romantiques, des Parnassiens ou des mauvais classiques, sinon leur singularité? Pourquoi les premières comédies de Corneille ont-elles été vite oubliées? Pourquoi, d'une façon générale, l'érudition est-elle odieuse, en poésie, si ce n'est parce qu'elle est faite de particularités?

Cette théorie n'infirme en rien le principe que j'ai posé plus haut, à savoir la connexité *de tous les faits*, et le pouvoir qu'ils ont de s'évoquer l'un l'autre grâce à cette connexité. Il n'existe pas, à proprement parler, de fait « d'exception », comme dit Gœthe, si l'on entend par là un fait qui serait placé en dehors de cette trame de phénomènes naturels dont les êtres et les choses forment les mailles. Mais entre un fait qui se produit rarement et un fait qui se

reproduit très souvent, il y a simplement cette différence, que nous comprenons beaucoup mieux le premier que le second. Le fait le plus rare, le plus bizarre, le plus monstrueux n'est pas, ne peut pas être en dehors de la nature et de la vie; tout comme les autres, il se rattache par des liens multiples à l'universelle humanité, il la reflète et peut en révéler l'image; seulement nous avons de la peine à saisir ses rapports avec l'ensemble dont il fait partie; le plus souvent même, nous ne les apercevons pas du tout. Le contraire se produit lorsqu'il s'agit d'un fait banal, maintes fois saisi par l'expérience. Le principe de Gœthe est donc excellent, à la condition qu'on ne lui donne pas un fondement extérieur pris dans la nature intrinsèque des choses, mais un fondement tout subjectif pris dans notre ignorance, notre routine ou la faiblesse naturelle de nos facultés.

En outre, malgré leur connexité générale, tous les faits n'ont pas la même valeur. La nature *compose* les ouvrages qu'elle crée, c'est-à-dire qu'elle ne met pas tous les objets sur le même plan; ne s'écartant jamais de la loi d'unité, elle subordonne les caractères accessoires aux caractères essentiels. Ainsi, elle donne aux êtres vivants, avec des attributs communs, des attributs spécifiques servant de base aux classifications de l'histoire naturelle. Dans la formation de l'homme, elle ébauche par un acte primitif les organes importants, et ne s'occupe que plus tard de certaines parties. De plus, — la structure des êtres organisés et les mœurs de certains animaux nous le prouvent, — elle n'étale pas tout devant nos yeux, indifféremment : il y a des choses qu'elle nous fait voir, d'autres qu'elle nous cache. On peut parfaitement admettre que ces lois doivent régir aussi les œuvres artificielles de l'esprit humain. Il n'est pas douteux que le poète atteindra mieux son but s'il s'attache à éclairer des faits auxquels la nature elle-même semble avoir attaché une grande signification, et qu'au contraire il aura grand

chance de manquer son but, si, pour montrer la prétendue « comédie » de la vie, il met au premier rang ce qui était au dernier, donne les premiers rôles à ceux qui avaient été créés pour les plus bas, et expose sur la scène ce que la nature avait relégué dans la coulisse.

La même observation peut être faite si, au lieu de considérer la juxtaposition des phénomènes dans l'espace, on songe à leur enchaînement logique. Dans cette trame, où s'entrelacent tant de causes et tant d'effets, il y a des parties extrêmes, ou tout au moins des faits qui ne sont liés qu'à un seul fait voisin, mais il y a des points de soudure et de jonction où aboutissent plusieurs séries; il y a comme des nœuds où il semble qu'en mettant le doigt on touche en même temps tous les fils. Cette distinction s'impose surtout dans l'art dramatique. Des divers moments dont se compose la vie d'un Néron, sur lequel s'arrêtera le choix du poète ? Celui où Néron est vertueux et regrette de ne pas savoir écrire ? celui où il tue sa mère ? Ce sont là les points extrêmes du sujet ; ce ne sont pas les parties les plus riches. Prendra-t-il le moment où Néron met le feu à Rome, celui où il conduit des chars, celui où il chante sur le théâtre, celui où il fait brûler des chrétiens ? Ce sont là, comme dit Gœthe, des faits anormaux et d'exception. Bien plus habile sera l'artiste s'il s'attache à la période où Néron n'est plus vertueux et où il n'est pas encore un monstre, où il hésite, où il a peur de lui-même, où il n'ose pas commettre le mal qui le tente, où il est lâche devant le crime et devant lui-même, sollicité encore par des tendances contraires. Voilà la partie intéressante du sujet, parce que *toutes les autres s'y retrouvent* sous la forme d'un conflit. Voilà pourquoi toute crise morale est éminemment tragique.

Songeons en outre qu'il y a deux sortes de faits : les faits proprement dits et les idées. Or, il est certain que pour nous émouvoir, l'expression de la réalité concrète est

bien supérieure à celle d'une idée générale. Le fait emprunté à la vie réelle est un point de départ solide, une sorte de tremplain d'où l'imagination et le sentiment peuvent partir et prendre leur essor. L'idée générale est comme une vapeur flottante, un nuage où on ne peut prendre aucun appui avant de s'élancer. En musique comme en poésie, les deux cas peuvent se présenter : il y a des mélodies et des récitatifs dans lesquels semble chanter instinctivement la voix humaine et où on retrouve le cri de l'émotion ; il y a une orchestration toute frémissante des passions humaines, et tout imprégnée de naturalisme. Il y a aussi un style abstrait, sec, sorti de la pure raison musicale comme les fugues de Bach et dont on trouverait difficilement le rapport avec quelque chose de vivant. Pour m'en tenir à la poésie, je citerai l'exemple suivant, pris dans la *Légende des siècles*, où l'on voit le trait poétique, évocateur d'ensemble, à côté de celui qui ne l'est pas :

> Le mendiant du pont de Crassus, où se dresse
> L'autel d'Hercule offert aux jeux aragonaux,
> Est, comme à l'ordinaire, entre deux noirs créneaux
> Venu s'asseoir, tranquille et muet, dès l'aurore.

De ces quatre vers, les deux premiers, malgré le mérite de facture que j'y vois, n'éveillent rien dans mon imagination. *Crassus*, *l'autel d'Hercule*, *les jeux aragonaux*, ce sont des faits d'exception pris dans un ordre de choses que j'ignore et auxquels il m'est impossible de rattacher d'autres faits. Cette érudition, faite de singularité, selon le mot de Shakespeare, c'est de la soupe froide. — Dans les deux suivants, au contraire, je vois apparaître le fait normal, le trait poétique : le mendiant *immobile*, *muet*, *venant dès l'aurore s'asseoir* entre *deux noirs créneaux*. Cette attitude du personnage, je l'ai maintes fois observée ; c'est le contraste navrant ou habilement ménagé de la misère avec la précipitation affairée des autres hommes.

Voilà des faits pris dans la réalité : je groupe immédiatement autour d'eux toutes les images que l'expérience m'a fournies; mais mon esprit ne sait plus où se prendre et reste inerte quand je lis les vers suivants :

La larve qui n'est plus et qui n'est pas encore
Ressemble à ce vieillard, spectre aux funèbres yeux,
Grelottant dans l'horreur d'un haillon monstrueux.

Sauf les mots *grelottant* et *haillons* qui sont évocateurs, tout le reste ne produit aucune impression; le détail est trop exceptionnel ou trop vague. Qu'est-ce qu'une *larve?* J'ai besoin de mon dictionnaire pour le savoir. Et surtout, qu'est-ce *qu'une larve qui n'est plus ou qui n'est pas encore!* Impossible de trouver un fait plus anormal!... impossible de s'écarter plus maladroitement de la vie et de la réalité juste au moment où mon imagination était toute prête à en construire le tableau. Si d'aventure le mot *larve* m'est connu et si je pars de cette notion pour combiner quelques associations d'idées, le mot *spectre*, qui est un peu plus loin, m'arrête en chemin pour m'appeler dans une autre voie, et ce mouvement contrarié me laisse dans l'embarras. La synthèse ne se fait point.

Même observation pour les vers suivants :

C'est le squelette ayant faim et soif dans la tombe.
Ce pauvre homme est chétif au point qu'il est absous.
Il habite le coin du néant...
Et le bien et le mal, sans le voir, sur lui roulent.
Qu'est-il? Rien, ver de terre, ombre; et même l'ennui
N'a pas le temps de perdre un coup de pied sur lui.
Il rampe entre la chose et la bête de somme;
Tibère, sans marcher dessus, verrait cet homme,
Cet être obscur, infect, pétrifié, dormant...
Etc., etc.

Aucun de ces traits n'est poétique, parce qu'aucun d'eux n'est évocateur d'ensemble; soit parce que le détail est trop exceptionnel, pris en dehors de la vie commune et de l'expérience, ou trop loin du sujet; soit parce que les images ne concordent pas et que mon esprit, au moment où il veut donner de l'extension à l'une d'elles, est poussé aussitôt dans une direction différente par d'autres images; soit parce que l'idée, flottante et vague, ne permet ni analogies, ni inductions sûres; soit parce que le développement procède par abstractions, par généralités qui enveloppent le personnage sans le toucher ou par coups de lyrisme qui l'écrasent (*cet être obscur*, *infect*, *pétrifié*, *dormant*), et font voir le caractère suraigu de la vision du poète bien plus que l'objet de cette vision.

Après une suite de quarante vers de ce genre, je trouve les deux vers suivants :

> La famine et la faim ont ployé ses vertèbres;
> Au passant qui lui donne il bégaie un *Ave*.

Là, c'est bien le fait normal qui reparaît.

* * *

Ces réserves faites, – et, pour en fixer toute l'étendue, il faudrait posséder le secret du génie, — on peut résumer ainsi le mécanisme de l'émotion poétique-musicale : l'expression du détail produit en nous l'image d'un ensemble et le sentiment d'une solidarité vivante des êtres, grâce à la connexité des faits où il est choisi, grâce à l'organisation et au rythme du langage où on le fait entrer, grâce enfin à l'action de nos facultés qui s'y appliquent et qui l'amplifient. Il se fait une première systématisation des êtres et des choses, qui est comme extérieure et indépendante de

nous ; elle est complétée par la raison, qui rattache le particulier au général pour l'explication logique du premier ; par l'imagination et le sens esthétique, qui cherchent 'lagrément et la beauté ; par le sentiment enfin, qui joue ici le principal rôle, et qui réalise l'unification suprême. Entre ces deux synthèses, où l'œuvre de l'âme se confond avec celle de la nature, le langage met les chaînes d'or du rythme ; il est à la fois soutien et moteur ; il réalise une sorte d'harmonie symbolique et active, éminemment favorable à cette harmonie intérieure, qui est toute la poésie, mécanisme extraordinairement compliqué, où entrent à la fois toute la nature, tout l'art et toute l'âme, mais qu'une force mystérieuse fait agir avec la rapidité de l'éclair ! Soutenu par cette triple puissance d'évocation et de construction, le poète nous donne une idée, le musicien un cri, et, dans cette frêle bulle d'azur qu'on appelle un détail, se réfléchit tout le ciel, toute la création ; un mot, un accent, suffisent pour ouvrir l'Infini à notre imagination et à notre sensibilité frémissantes. Comme dit Musset :

On part dans un baiser pour un monde inconnu.

Le lecteur touché par un beau vers ou une belle mélodie est dans la situation d'esprit de J.-J. Rousseau, qui, après avoir lu la simple indication d'un sujet, sent son intelligence envahie par un flot d'images, construit instantanément et confusément tout un système d'idées et se trouve comme affaissé par l'émotion de ce monde intérieur et soudain. Le détail normalement choisi par le poète, exprimé dans un langage rythmique et mis en valeur par la musique, est comme ce signe cabalistique du microcosme, à la vue duquel Faust tressaille, sent une vie plus jeune circuler dans ses veines, et, renaissant à la lumière en même temps qu'au bonheur, croit voir tomber devant lui les

voiles qui lui cachaient l'activité du monde. « Comme tout se meut pour l'œuvre universelle! Comme toutes les activités travaillent et vivent l'une dans l'autre! Comme les forces montent et descendent et se passent de main en main les sceaux d'or, et, sur leurs ailes d'or, d'où la bénédiction s'exhale, du ciel à la terre incessamment portées, remplissent l'univers d'harmonie! » C'est l'unité de la vie tout entière qui se révèle à nous, et dont le sentiment nous remplit en nous transformant.

Je résumerai volontiers ainsi l'action de la poésie et de la musique sur nous.

En dépit des liens nécessaires qui nous rattachent au monde environnant, on peut dire, — quoique la formule soit bien abstraite, — que nous vivons habituellement *dans le particulier*. Nos organes, nos instincts, les lois mêmes de la nature, font de l'existence de chacun de nous une sorte de domaine restreint où notre personnalité s'isole en s'organisant. Le moi ne se pose qu'en se distinguant du non-moi. Il semble que la vie physiologique et la vie morale puissent être définies : l'égoïsme en action. Si l'on admet que la même quantité de matière est constante dans le monde, et qu'il se produit seulement des combinaisons et des échanges, qu'est-ce que la naissance et le développement d'un être, sinon une partie de l'*universel* se séparant de l'ensemble pour former un système à part qui se construit peu à peu, et dont chaque progrès est une spécialisation, un pas vers l'individualité, c'est-à-dire une rupture de plus en plus grande avec l'universel? Plus un être est perfectionné, plus il subit de différenciations successives ; plus il est inférieur et rudimentaire, plus ses éléments sont vagues et à l'état nébuleux. Or, l'homme est un être supérieur, une personne ; c'est donc celui qui s'est le plus affranchi de l'organisation générale du monde pour se constituer à part. Cet isolement n'est autre que le résultat d'une conquête séculaire, dont la formule est la loi d'évo-

lution. La vie morale accentue et achève l'œuvre de la vie physiologique. Distincts du monde matériel par nos organes, nous nous distinguons, dans le monde social, par nos instincts les plus généreux comme par les plus bas. Les facultés nobles font de nous un artiste, un héros, un homme supérieur, en un mot *quelqu'un*. A défaut de ces dons brillants, l'égoïsme se charge de creuser de plus en plus le fossé qui entoure chacun de nous en faisant de nos pensées et de nos sentiments un cercle plus ou moins grand, dont notre moi est le centre.

Il faut croire cependant que, sous cet amas d'instincts et d'habitudes égoïstes, il y a un lien secret qui nous rattache encore à la nature, une fibre profonde qui peut vibrer parfois et nous donner le sentiment de notre solidarité avec les êtres et les choses. Ainsi, au cours d'une vie toute personnelle et originale, on peut sentir les traces d'une hérédité lointaine et voir revivre en soi les goûts de la primitive humanité : ainsi un homme, arraché dès sa naissance à son pays d'origine, conserve pour lui une sympathie inconsciente, quoiqu'il soit engagé dans l'existence d'un autre peuple et pénétré par son génie.

La poésie est l'émotion par laquelle nous sortons des limites étroites de notre individualité, pour retrouver le sentiment de l'universel et renouer nos attaches avec lui. La poésie et la musique nous arrachent à la vie égoïste, pour nous replacer pendant quelques minutes dans la vie solidaire de toute la création. Elles substituent à un état psychologique rempli par le moi un état de conscience où se reflète, par un retour rapide à la nature, l'harmonie du monde. La cause du mystérieux plaisir qu'elles nous procurent est tout entière dans ce fait : la conscience du moi momentanément détruite. Elles ne suppriment pas l'intelligence et la personnalité ; mais elles les élargissent, les rendent flottantes ; elles fondent la raison et la sensibilité dans une sorte de crépuscule,

tout d'harmonie et d'amour. « La poésie est délivrance, » selon le mot de Gœthe. Il semble, en effet, qu'elle dégage le sentiment prisonnier et restitue à l'âme son domaine naturel en lui ouvrant l'Infini. C'est, en nous, comme un ressort qui se détend; c'est l'échafaudage de la vie personnelle et artificielle qui s'écroule, pour s'abîmer dans la véritable vie, celle que ne limite aucune personnalité et que n'empoisonne aucun souffle d'égoïsme. Nous sommes dans la situation d'un homme qui, longtemps comprimé en lui-même par la misère, par la peur, la dissimulation, la méfiance, s'affranchirait soudain de toute contrainte, pour se livrer sans réserve. Et, comme de toutes nos facultés, celle qui contribue le plus à établir l'individualisme est la volonté, la volonté se trouve comme annihilée au profit du sentiment, dans le phénomène de l'émotion poétique. Triomphe et rayonnement illimité de la sympathie dirigée par l'expérience et la raison, voilà l'effet que produisent sur nous les beaux vers et les belles symphonies. Nous renonçons à vouloir; nous renonçons presque à comprendre ou à nous rendre un compte exact de notre pensée; nous aimons; nous cherchons l'âme du monde, pour nous mêler à elle et ne faire qu'un avec elle (1).

(1) Je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Guyau (*L'art au point de vue sociologique*, Alcan, 1889), dont l'idée maîtresse est celle que j'étudie dans le présent chapitre. « La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi, écrit Guyau, nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique : la *solidarité sociale* et la *sympathie universelle* sont le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée. C'est dans la négation du moi, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher ce qui ne périra pas. » (*Ibid.*, pp. 13 et 16.)

J'ai déjà parlé (dans la Préface) de cet ouvrage, dont tant de parties sont magistrales, et qui est pourtant inadmissible dans son ensemble, à cause des lacunes qu'un esprit de simplification excessive y a laissées. Je lui adresserai ici une autre critique.

M. Guyau prononce des exclusions indignes de sa belle intelligence

Il s'ensuit qu'à toute poésie, — au moins si l'on songe à ses effets, — se mêle un vague panthéisme. Comme le satire de *la Légende des siècles*, le poète pourrait dire : « Je suis Pan. » Rien de ce qui est humain, plus encore,

et qui doivent paraître étranges à tout esprit impartial. « Pourquoi, écrit-il (p. 3(0), la poésie du XVIIe siècle *est-elle si peu poétique?* — C'est qu'elle est trop logique et trop géométrique; la « raison » y domine tellement, y répand une clarté si uniforme, si extérieure, si superficielle, qu'il n'y a plus d'arrière-plans, plus de perspectives fuyantes, plus le moindre mystère. Ce sont bien vraiment les jardins de Versailles : tout est régulier, correct, souvent beau, presque jamais poétique, d'autant plus que le sentiment de la nature, c'est-à-dire de la vie universelle débordant chaque être, est à peu près absent. Il n'y a guère de poétique, au XVIIe siècle, en dehors des beaux vers de La Fontaine, que la prose de Pascal, parfois de Bossuet et de Fénelon. C'est par grande exception que Corneille, — si souvent *beau* et *sublime*, — est poétique... Chez Racine, les effets poétiques sont plus nombreux, parce *que Racine a été obligé de traduire un peu Euripide*, » etc... Il y a à peu près autant d'erreurs que de mots dans cette page, qu'on pardonnerait à peine à un jeune élève de rhétorique enivré par une première lecture de la *Légende des siècles*. Je ne veux point faire ici une dissertation : je me contenterai de dire qu'à défaut « d'arrière-plans » dans la nature visible, un vers peut ouvrir des « perspectives fuyantes » sur le monde de la passion pure, ce qui est au moins aussi intéressant, d'une façon absolue, et ce qui est tout ce qu'on peut demander au poète, dans le cas spécial d'une pièce de théâtre. Or, de tels vers fourmillent dans Corneille et Racine. Quand Polyeucte dit à Pauline :

C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire,

il évoque dans notre esprit toutes les tendresses de l'amour profane et toutes celles de l'amour divin ; n'est-ce pas suffisant comme arrière-plans? Selon l'excellent mot de Saint-Marc Girardin, les poètes du XVIIe siècle ont surtout aimé la *société*, à l'inverse des anciens, qui aimaient surtout la *nature ;* à ce titre, les premiers ne méritaient-ils pas l'attention spéciale, au moins l'indulgence d'un philosophe étudiant l'art au point de vue sociologique ?

rien de ce qui est vivant ou réel ne lui est étranger. Il pourrait prendre, comme faisait Proclus, le titre de « Prêtre universel et d'Hiérophante du monde ». Les anciens attribuaient un caractère surnaturel à son art et disaient qu'un dieu habite en lui. En effet, la pensée divine est seule capable d'envelopper la nature tout entière et de la pénétrer ; puisque c'est là précisément la tendance du poète, il en résulte qu'on est tout naturellement porté à l'assimiler à un dieu.

La musique renchérit sur ce pouvoir qu'a le poète d'élargir notre *moi*, de l'ouvrir à tous les êtres qui nous entourent et de le faire rayonner sur eux. Son action évocatrice et morale est plus soudaine, plus vive encore. M. Spencer dit, avec raison, que la musique étant le meilleur véhicule de la sympathie, est l'art qui sert le mieux la civilisation, puisqu'elle réprime les tendances qui font de nous des antagonismes, et « qu'elle prépare l'avènement d'une félicité supérieure dont elle nous donne vaguement l'avant-goût (1) ».

(1) Comme commentaire de ces paroles, je citerai les passages suivants d'un brillant article de M. Émile Montégut, dans le symbolisme duquel se joue un aimable rayon de philosophie platonicienne :

« Combien les âmes sont séparées les unes des autres, la plupart des hommes ne s'en doutent guère. Les âmes s'ignorent et n'ont que de rares occasions de communiquer entre elles. Les cloisons charnelles qui les protègent sont épaisses et sourdes, et les paroles les plus sages et les plus religieuses viennent s'émousser et s'amortir contre elles... Si rares sont les occasions de sympathie, que l'on compte dans la vie les évènements qui favorisent la rencontre fraternelle des âmes et les heures bénies où il leur a été permis de révéler ce qu'elles étaient... Et puis, lors même que les âmes se visitent et se recherchent, elles ne se pénètrent qu'imparfaitement, faute d'un langage qui les révèle les unes aux autres. Le langage humain n'exprime d'elles que la partie la plus banale et la plus superficielle, si bien qu'un regard muet et un serrement de main en

*
* *

Nous avons dit que, dans l'émotion poétique, la conscience devient, pour ainsi dire, le foyer de la vie universelle. Il en est de cette émotion comme de l'amour. L'amour est un phénomène dont les causes et l'action dépassent de beaucoup la sphère de deux personnalités. La race s'y trouve intéressée et s'y affirme énergiquement. Ce qui vibre, ce qui s'exalte à leur insu, dans l'étreinte de deux amants, c'est l'humanité tout entière qui cherche à se fortifier en eux et à se perpétuer par eux. De là se déduisent très simplement tous les caractères de l'amour : sa volupté, sa force, ses aspirations, son trouble. (Théorie d'Edgard Quinet.)

Le désir est puissant parce qu'il concentre en lui toutes les forces de l'espèce, qui accroissent démesurément notre activité ; le plaisir est délicieux parce qu'il est proportionné

disent plus long sur leur nature que les discours les plus éloquents et les paroles les plus ornées. Aussi se quittent-elles toujours sans s'être dit jamais ce qu'elles avaient à se dire réellement. Mille obstacles contribuent encore à rendre inintelligible ce langage déjà si pauvre, si impuissant par lui-même : — l'éducation, le préjugé, la fortune, le génie. Un degré de plus ou de moins dans l'éducation, et les hommes ne se comprennent plus. Si le pauvre ou l'ignorant a une âme, ce n'est vraiment que pour ses semblables qui le comprennent à travers les bégaiements et les défaillances de sa langue. La sympathie qui est en lui, ainsi refoulée et comprimée, s'aigrit et s'endurcit, et tandis que les autres hommes parviennent à se dire à peu près correctement qu'ils ne s'aiment et ne se comprennent que médiocrement, lui, il ne parvient à exprimer ses souffrances, ses embarras et sa haine que par des dissonances et des éclats de voix pareils à ces horribles bêlements par lesquels les muets sollicitent la charité des passants.

« Or, voici les miracles qu'accomplit cette magie des sons qu'on

à l'énergie dépensée ; le sentiment est en proie à une inquiétude vague ou désordonnée, parce que la personnalité individuelle est comme débordée par cette personnalité générale, qui est la race ; enfin l'âme s'abandonne à des rêves élevés ou charmants, parce que la race ne veut pas serépéter simplement elle-même ; agissante, elle aspire à un progrès. L'émotion poétique musicale est analogue, à la fois supérieure et inférieure à la précédente : supérieure, parce qu'elle a un rayonnement plus vaste, s'etendant non à un groupe distinct, mais à la totalité des êtres et des choses ; inférieure, parce qu'il lui manque l'action et cette tendance au mieux qui caractérisent l'amour.

Nous pouvons encore compléter cette analyse en comparant la poésie et la musique à deux autres œuvres de l'intelligence, qui leur ressemblent par leurs aspirations, mais qui s'en distinguent profondément : la philosophie et la science. Il n'y a de poésie, avons-nous dit, que du *général*. A ce titre, la poésie ne semble faire qu'un avec la raison, qui est précisément la faculté de s'élever au-dessus

appelle la musique. Elle perce ces cloisons charnelles qui éteignent les paroles humaines, elle donne aux âmes un moyen de communiquer entre elles, elle crée un langage dont le plus ignorant et le plus pauvre sentent toute la puissance et toute la douceur. Elle parle, et soudain les âmes qui l'écoutent gémissent de leur isolement, frémissent de tendresse et rayonnent de bonheur. Considérez une foule en proie à l'émotion d'une grande œuvre musicale. Quels larges flots de vie morale circulent, impalpables et lumineux, à travers la salle ! Quels vifs et pénétrants courants *d'air psychique*, si j'ose m'exprimer ainsi, passent sur tous ces fronts inclinés, sur toutes ces têtes absorbées par le rêve ! Quelle atmosphère mystique a été soudainement créée ! Les âmes atteintes par les traits de cette lumière sonore sont montées des profondeurs de l'être où elles se renfermaient. Elles, tout à l'heure si bien cachées, les voilà visibles. Elles regardent à travers les fenêtres des yeux et se jouent à fleur de lèvres. Ainsi l'on voit les dauphins, à l'approche de l'orage, jouer sur les flots profonds... » (*Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1862.)

du particulier jusqu'à l'universel. Seulement, en produisant la science et la philosophie, cette faculté n'aboutit qu'à des conceptions d'une généralité relative; ou bien, lorsqu'elle veut saisir l'ensemble de la réalité, à des hypothèses. Le philosophe, comme l'artiste, est un observateur, qui, au-dessus des faits particuliers, cherche l'unité des choses et s'efforce de l'exprimer; mais qu'est-ce qu'un système philosophique? L'œuvre de l'esprit humain substituée à la nature, œuvre personnelle, arbitraire, changeante comme l'homme lui-même. L'artiste a cette immense supériorité que, tout en cherchant la synthèse de la vie, il ne fait pas de systèmes; il n'ajoute pas les constructions de son intelligence à la réalité; il nous invite seulement, par un choix de stimulants, à saisir cet ensemble des choses auquel il ne touche point, et qui reste toujours identique à lui-même, hors de l'atteinte des écoles, infini et non défloré. Le philosophe gâte tout parce qu'il veut *expliquer* l'unité du monde et la rendre intelligible; le poète la révèle au sentiment et nous la fait trouver par nous-mêmes; il laisse agir librement en nous un instinct profond et sûr, qu'il n'embarrasse pas de logique et d'artifices bizarres. On remarquera en même temps que la poésie n'est changeante et diverse que par les moyens qu'emploie le poète; l'effet poursuivi est constant. La philosophie, au contraire, considérée dans ses systèmes, est une œuvre variable.

Le savant est aussi un observateur qui cherche à dominer les faits, pour saisir leur lien et pénétrer l'âme du monde. Mais ses procédés sont la négation de toute poésie. Au lieu d'arriver d'un bond, comme l'artiste en chacun de ses ouvrages, à la synthèse de la vie universelle, il y tend par une marche d'une lenteur infinie, arrêtée, détournée, modifiée à chaque instant par l'inextricable diversité des phénomènes. Il ressemble à ce voyageur de la ballade sous les pas duquel un Follet prolonge sans cesse le che-

min en faisant briller à ses yeux des clartés qui reculent toujours. S'il y a jamais un savant qui soit un poète, ce sera le dernier de tous, celui qui, terminant la série des découvertes et touchant enfin au grand phénomène initial, pourra voir clairement la subordination et l'enchaînement de tout le reste. Encore devra-t-il oublier tous les procédés de la science, et faire repasser dans la foi naïve de l'instinct toutes les conceptions auxquelles l'intelligence serait si péniblement arrivée. Il devra oublier l'esprit d'examen qui brise l'unité du monde en l'analysant, et refaire dans son cœur l'amour de la primitive et ignorante humanité...

CONCLUSION

Le langage poétique et le langage musical, engagés dans des voies si différentes, se cherchent, se reprennent, et, après une série de malendus, de tâtonnements, de difficultés, s'unissent pour collaborer à une œuvre grandiose.

Ils se développent d'abord dans des sens opposés, séparent, de plus en plus, les deux forces d'expression contenues dans le verbe initial, et arrivent à créer deux domaines absolument étrangers l'un à l'autre : Le premier, celui de la poésie, est le domaine de l'intelligible exprimé par des signes conventionnels, avec des images abstraites et un rythme purement numérique. Il est constitué par l'*imitation idéale*. Le second, celui de la musique, est le domaine de la sensation exprimée par des signes instinctifs, avec des images et un rythme réalisés ; c'est celui de l'*imitation réelle*. A partir du moment où commence sa seconde évolution historique, l'art musical semble retourner au rationalisme en créant une pensée qui lui donnera désormais son caractère essentiel et qui est irréductible à toute donnée expérimentale ; par là, au contraire, il fortifie son indépendance, affirme et ennoblit son originalité, puisque la pensée qu'il organise n'a rien de commun avec la pensée littéraire. Issu d'une division du langage, il

divise la raison elle-même et enrichit la psychologie d'un phénomène unique,

Et pourtant les deux arts ont besoin l'un de l'autre; ils tendent à se retrouver en se transformant. Alors même que son langage reste idéal, la poésie a déjà pour habitude de transposer les idées de la raison dans les mouvements de la sensibilité, et les mouvements de la sensibilité dans le symbolisme des images, c'est-à-dire dans la sensation indirectement reproduite. Là, elle se heurte à une limite qui l'inquiète et qu'elle arrive peu à peu — avec une audace croissante et au risque d'une chute piteuse — à vouloir franchir. Elle aspire à transposer ses images dans une imitation directe de la sensation elle-même. Cette tendance est attestée d'abord par les maladresses de l'harmonie imitative chez certains classiques, ensuite par les prétentions franchement avouées de certains modernes. Avec Lamartine, la poésie ne se flatte-t-elle pas de devenir la langue « universelle » et de saisir l'homme « par son humanité tout entière », par ses sens comme par son imagination et son intelligence ? Pour réaliser ce programme, il faut au poète le concours du musicien.

De son côté, la musique veut faire une synthèse analogue. Ce qui lui manque pour y parvenir, c'est la précision, celle qui satisfait la raison commune et qu'on est habitué à trouver dans le langage littéraire. Elle cherche à faire pénétrer un rayon de claire logique dans le réalisme et dans la pensée d'exception où elle se complaît. On a cru voir le commencement de cette évolution dans la neuvième symphonie de Beethoven, saluée par certains critiques comme le début d'une ère nouvelle. En réalité, il n'y a pas un seul musicien connu qui n'ait demandé au langage verbal un secours plus ou moins étendu. Quoi qu'il en soit, cette tendance s'accentue de jour en jour. La musique abandonne les régions abstraites où elle a plané si haut avec certains grands maîtres; elle se rapproche de la

réalité comme pour la prendre sur ses ailes. La fugue n'est plus qu'un exercice d'école. L'art de Bach s'oriente désormais vers la symphonie à programme et vers le drame. Pour atteindre pleinement son but, il faut au musicien le concours du poète.

La poésie et la musique ne peuvent s'unir d'une manière efficace qu'en se juxtaposant et non en se *substituant* l'une à l'autre (selon l'erreur des Décadents et de leurs prédécesseurs). Encore peut-on dire, d'une façon générale et à un point de vue élevé, que cette union désirée, de part et d'autre, implique une certaine déchéance des deux langages. Un art est à son apogée lorsqu'il est arrivé à donner toute l'indépendance possible aux ressources d'expression dont il dispose, et surtout lorsqu'il a pu créer un mode de pensée qui lui soit spécial ; il décline lorsqu'il aliène son indépendance, fût-ce pour remplacer la convention par la vérité. Nous avons vu ce que le poète et le musicien gagnaient à s'associer, et aussi ce qu'ils perdaient ou compromettaient dans ce jeu en partie double. Le poète donne au musicien la clarté objective ; le musicien donne au poète la couleur et le mouvement réels, un rythme élargi et définitif, la vie qui soutient et complète les idées. Mais à combien de sacrifices et à quel rôle effacé doit se résoudre le poète ! Le musicien l'écrase de sa voix retentissante, ou le subordonne en lui imposant une pensée nouvelle qui prend la première place ; et à supposer que les concessions nécessaires du littérateur soient faites sans déchirement de sa part, une grande difficulté se présente : c'est le conflit aigu, permanent, du rythme musical et du rythme poétique.

Le génie de la musique est un génie constructeur ; il ne peut se passer de ces distributions symétriques de formules ou de groupes de formules qui constituent le rythme, au sens élevé du mot. N'ayant pas par lui-même une signification assez nette pour l'intelligence ordinaire, il semble

vouloir y suppléer par des répétitions de phrases et de membres de phrases qui arrivent, grâce à une ingénieuse insistance, a présenter un certain sens. Mais les redites, sauf quelques cas spéciaux, répugnent au langage littéraire ; d'où il suit qu'on paraît être enfermé dans le dilemne suivant :

Ou bien la musique veut rester fidèle aux lois de son rythme, et alors, ne trouvant pas le texte littéraire favorable aux constructions qu'elle aime, elle se moque de lui, le traite en pays conquis, l'altère et le bouleverse de mille manières, à la façon de Mozart, tantôt en morcelant le vers pour répéter arbitrairement certains mots ou certaines syllabes, tantôt en réunissant une suite de vers, en dépit de leur signification distincte, dans une synthèse rapide ;

Ou bien la musique veut respecter le rythme poétique : alors c'est elle qui abdique ; elle perd ce qui faisait son charme pour l'oreille, sa clarté relative pour l'intelligence commune, son intérêt supérieur pour la raison musicale ; elle abandonne ces belles ordonnances qui ont fait appeler le musicien un « compositeur » ; elle tombe dans la sécheresse monotone du récitatif ou dans le compromis équivoque de la « mélodie continue ». Elle ressemble à une statue dont nous n'aurions plus que les morceaux.

Pendant longtemps, ce conflit s'est résolu au profit du musicien, par le sacrifice systématique et complet du rythme poétique ; au théâtre, par une erreur qui était en même temps une injustice, on écrivait des concertos, des trios, des quatuors pour voix, sur des débris innommables de vague versification. Le conflit disparaît grâce à une combinaison dont la première scène de la *Damnation* nous a donné l'exemple : le chant seul — sans cesser pour cela d'être mélodie — se sacrifie, c'est-à-dire qu'il consent à suivre fidèlement le texte et à se modeler sur lui ; l'orchestre, entre autres fonctions, garde celle de restituer sa liberté à la musique, et de lui offrir un champ assez large

pour ses combinaisons rythmiques. Cet accommodement n'a pas pour seul avantage de satisfaire, par un partage équitable, aux exigences des deux arts ; il est le plus conforme à la vérité, toutes les fois que l'artiste doit exprimer certaines fortes passions. La mélodie, telle qu'on la pratiquait, hier encore, dans le drame lyrique avait un défaut capital, racheté, il est vrai, par un charme singulier : elle convenait fort bien à la symphonie, mais elle était peu dramatique.

Ainsi associés par un contrat fait de concessions mutuelles et de compensations, décuplant leur puissance par la diversité même de deux caractères qui se complètent l'un l'autre, unies dans une synthèse dont l'analyse peut trouver le mécanisme extrêmement complexe, mais qui est grâce, légèreté, mouvement continu et discipliné, la poésie et la musique s'emparent de notre oreille, de notre raison enrichie d'une faculté nouvelle, de nos meilleurs instincts, de tout notre cœur. Leur action bienfaisante et sans limites précises, — un peu suspecte peut-être au regard du moraliste, puisque dans une jouissance aussi pleine s'abîme momentanément la volonté, — exalte notre intelligence et donne leur expansion la plus large à toutes nos facultés de sympathie. Un cri nuancé, un accent juste, une tache de couleur, l'imitation rythmique d'un détail, leur suffisent pour faire tressaillir en nous le sentiment confus de la vie universelle.

Vu et lu en Sorbonne, le 9 juillet 1892,
par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris :

A. HIMLY.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01071 9279

COMBARIEU

LES
RAPPORTS
DE LA
MUSIQUE
ET DE LA
POÉSIE